

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica



TESIS DOCTORAL

**Análisis de la putrefacción a través de la representación plástica del
cuerpo-cadáver en la morgue**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Pablo Enrique Aguilar García

Director

Francisco García García

Madrid, 2016



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

Análisis de la Putrefacción

A través de la representación plástica del cuerpo-cadáver en la morgue

Estesis cadavérica

*Sobre el cadáver,
evidencia olvidada*

*El fenómeno putrefacto
y la frescura*

*El Patito Feo
De los órganos de la percepción
(olfato)*

La Faena
Tec: Chapopote, óleo, temple resinoso y cera/ bastidor
Med: 190cm x 220cm

*La representación
del cadáver*

*Prosaica de un cuerpo
cadavérico*

Presentado por
Pablo Enrique Aguilar García

Director
Dr. Francisco García García

TESIS DOCTORAL

ANÁLISIS DE LA PUTREFACCIÓN A TRAVÉS DE LA REPRESENTACIÓN PLÁSTICA DEL CUERPO-CADÁVER EN LA MORGUE

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

PABLO E. AGUILAR GARCÍA

DIRECTOR

FRANCISCO GARCÍA GARCÍA



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN PLÁSTICA
2015**

AGRADECIMIENTOS

No me es posible citar a la gran cantidad de personas, que de una u otra manera se involucraron favoreciendo el desarrollo de este proyecto. Su ausencia textual no les resta en lo más mínimo su verdadera importancia. Sin embargo, hay un par de presencias que son imprescindibles para el propósito de estas líneas.

Primeramente mi gratitud al Dr. Francisco García por la constante motivación brindada en la realización de este proyecto, por su infinita paciencia al sobrellevar su exigencia académica al ritmo de nuestras indagaciones; gracias al trato amigable que sostiene con la imagen y su flexibilidad, tanto en la dinámica de trabajo como en las posibilidades creativas de la investigación, la idea del proyecto se ha consumado.

Al Dpto. de Anatomía y Embriología Humana de la Universidad de Sevilla, en especial al Dr. Jesús Villanueva –director de La Unidad de Donaciones de Cuerpos y Preparaciones Anatómicas– por darle la oportunidad al proyecto, concediendo su espacio y brindando la confianza para que pudiésemos trabajar idóneamente.

A Santa, Diana, Paloma y Joaquín, a quienes doy mi agradecimiento más profundo por estar ahí, aligerando las cargas, suavizando las tensiones, alimentando expectativas, disipando el cansancio, desbaratando amarguras... en resumidas cuentas, por transformar mis circunstancias durante este proceso.

Por último, a la familia, que tras bambalinas han sido parte fundamental de este proceso, sin la protagónica y oportuna participación de sus integrantes no me hubiera sido posible llevar a buen fin la ejecución de esta obra, definitivamente.

*A los cadáveres que en otro tiempo,
de ésta o alguna otra vida fueron felices.*

...a Bruno y Lana, víctimas de la Odisea

*El verdadero misterio del mundo
es el visible, no el invisible...*

*Oscar Wilde,
El retrato de Dorian Gray ([1890] 1978: 37)*

ÍNDICE

| | |
|---------------------------|----|
| RESUMEN | 1 |
| ABSTRACT | 7 |
| INTRODUCCIÓN | 13 |
| LA REVELACIÓN | 13 |
| EL ORIGEN | 13 |
| JUSTIFICACIÓN | 16 |
| EL PLANTEAMIENTO | 16 |
| LA HIPÓTESIS | 17 |
| DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA | 17 |
| ANTECEDENTES | 19 |
| NUESTROS OBJETIVOS | 26 |
| ESTRUCTURA Y MÉTODO | 28 |
| MARCO TEÓRICO | 37 |

1. EL FENÓMENO PUTREFACTO Y LA FRESCURA

| | |
|---|----|
| 1.A FENÓMENOS INMANENTES AL CADÁVER | 37 |
| 1.A.a Fenómenos cadavéricos (Tanato-semiología) | 37 |
| 1.A.b “Cierta olor a podrido” | 42 |
| 1.A.c Putrefacción. La realidad biológica del cadáver | 43 |
| 1.A.d Sobre algunos métodos para la superación del objeto putrefacto | 47 |

2. ESTESIS CADAVERICA

| | |
|---|----|
| 2.A LO PUTREFACTO A TRAVÉS DE LOS SENTIDOS | 60 |
| 2.A.a Noción de sentido | 60 |
| 2.A.b La putrefacción incipiente | 62 |
| 2.A.c La putrefacción establecida | 65 |
| 2.B EL ASCO... DE CADÁVER. EN TRES MOVIMIENTOS. | 70 |
| 2.B.a El fallo | 70 |
| 2.B.b El mecanismo | 77 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 2.B.c | El evitamiento (el rito de la repugnancia y evitación del cadáver) | 80 |
| 2.C | ...LA ADECUACIÓN | 85 |
| 3. | EL PATITO FEO DE LOS ÓRGANOS DE LA PERCEPCIÓN (OLFATO) | |
| 3.A | EL CUERPO, FUENTE PRIMORDIAL DE LA FETIDEZ | 87 |
| 3.B | ESTIGMATIZACIÓN DEL SENTIDO DEL OLFATO | 89 |
| 3.C | OLORES. IDENTIDAD Y COMUNICACIÓN | 93 |
| 3.D | EL PERFUME. ANATOMÍA DE UN OLOR | 95 |
| 4. | SOBRE EL CADÁVER, EVIDENCIA OLVIDADA | |
| 4.A | INSTRUMENTALIZACIÓN CIENTÍFICA (LA DOMESTICACIÓN DEL CADÁVER) | 101 |
| 4.A.a | El cadáver humano como objeto de estudio | 101 |
| 4.A.b | La idea del dispositivo anatómico. <i>Mandressi</i> | 102 |
| ⊕ | Con las manos en la masa de “carne humana” | 102 |
| ⊕ | Un cuerpo sin fluidos, es un cadáver felizmente anatomizado | 104 |
| ⊕ | Metodologías de la observación anatómica | 105 |
| 4.A.c | El cadáver vitalicio | 108 |
| ⊕ | Los modos de ser objeto: hacia una estética anósmica | 108 |
| ⊕ | Orden de embargo para la putrefacción | 109 |
| + | El antecedente. | 109 |
| + | La materia prima | 111 |
| + | La notificación: Prolongar la duración del cuerpo | 111 |
| + | Los procedimientos y esas cosas de la mirada | 112 |
| + | Las meras técnicas y uno que otro caso | 112 |
| ⊕ | Sobre el icono del frontispicio de <i>Duraematrix</i> (1738) de <i>Frederick Ruysch</i> | 117 |

| | |
|---|-----|
| 4.B DE LA NECROSCOPIA A LA ESCOPOFILIA CADÁVERICA | 119 |
| 4.B.a La belleza inodora <i>G. Von Hagens</i> | 119 |
| ⊕ El cuestionamiento | 119 |
| ⊕ El método Hagens | 123 |
| 5. LA REPRESENTACIÓN DEL CADÁVER | |
| 5.A ESCENARIOS DE-FUNCIÓN | 126 |
| ⊕ La morgue | 126 |
| ⊕ El cadáver y sus escenarios de significación | 128 |
| ⊕ Sobre las instancias del cadáver (y su espectro estético) | 129 |
| ⊕ Instancias del cadáver | 130 |
| + Esquema de las instancias | 133 |
| 5.B LA IMAGEN FOTOGRÁFICA: UN DISTRIBUIDOR DE MIRADAS Y LEGITIMADOR DE LA REALIDAD | 135 |
| + Dinámica de la mirada en la imagen del cadáver (entre el icono e índice) | 135 |
| 5.B.a Materia cadavérica. Entre lo exquisito y lo fotogénico <i>J. P. Witkin</i> | 139 |
| ⊕ Consideraciones previas | 139 |
| ⊕ Mediaciones simbólicas | 140 |
| ⊕ Feast of fools (1990) | 140 |
| 5.B.b Índice como referencia del icono | 146 |
| ⊕ “Acallamiento” del cadáver <i>M. Pacheco</i> | 148 |
| 5.B.c Desmembramiento: comedia o drama <i>D. Hirst</i> | 153 |
| ⊕ Cabezas en escena | 153 |
| 5.C SOBRE ALGUNOS DISEÑOS DE CUERPO Y ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN | 159 |
| 5.C.a Icono como referencia del índice | 159 |
| ⊕ Presencia ausente. <i>Rembrandt</i> | 159 |
| 5.C.b La ausencia como esquema corporal presente | 172 |
| 5.C.c El extraño caso del doctor <i>Camper</i> | 178 |
| ⊕ Historia de un fragmento | 178 |

| | | |
|--|---|------------|
| 5.C.d | Lo real de la ficción <i>Géricault</i> | 189 |
| ⊕ | Entre el juego escópico y el mecanismo de la putrefacción | 189 |
| MARCO EMPÍRICO | | 199 |
| 6. PROSAICA DE UN CUERPO CADAVERÍCO | | |
| 6.A | PRELUDIO | 199 |
| ⊕ | La imagen también despide su olor | 199 |
| 6.B | EN BUSCA DE LA PUTREFACCIÓN | 201 |
| ⊕ | ...Y un desencuentro con la naturaleza amarilla | 201 |
| 6.C | UN MURMULLO A LOS SENTIDOS | 238 |
| ⊕ | La consumación del plan sensorial | 238 |
| INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS | | 240 |
| (OBSERVACIONES FINALES) | | |
| EL CADÁVER. ENTRE LO PINTADO Y LO DIBUJADO | | 240 |
| ICONO DEL CADÁVER COMO CUERPO | | 247 |
| VIOLENTADO | | 249 |
| CONCLUSIONES | | 255 |
| APORTACIÓN | | 258 |
| INVESTIGACIÓN A FUTURO | | 262 |
| REFERENCIA | | 270 |
| BIBLIOGRAFÍA | | 279 |
| ÍNDICE DE IMÁGENES | | |

RESUMEN

ANÁLISIS DE LA PUTREFACCIÓN A TRAVÉS DE LA REPRESENTACIÓN PLÁSTICA DEL CUERPO-CADÁVER EN LA MORGUE



El presente proyecto se concibió en su origen como una propuesta esencialmente visual, planteada desde el ámbito de la producción y no como un análisis teórico de la representación del cadáver a través del tiempo histórico. Incentivado por analizar presencialmente los procesos putrefactivos del cadáver, la investigación desde un principio nos encaminaba a negociar con espacios concretos de actuación destinados al estudio del fenómeno cadavérico.

Las cosas no resultaron como esperábamos, pues no llegamos a acceder a tales sitios, lo que afectó nuestro planteamiento original de proyecto. Pero conseguimos disminuir la restrictiva distancia que nos separaba de nuestro objeto de estudio al introducirnos a las aulas de disección anatómica. No obstante de encontrar al cadáver en un nuevo estado y en un nuevo espacio, se decidió mantener los principales lineamientos de la propuesta. Estas nuevas circunstancias del cadáver y las observaciones ligadas a su contexto terminaron transformando la idea primaria y generadora del proyecto. Así es como a partir del mismo título surgió una segunda opción: tomar el fenómeno cadavérico en su versión de obra artística, como una manera de pensar la materia orgánica y a la vez como una estrategia más de diseño de cuerpo (en la historia de su representación), para analizarlo a partir de la retórica visual.

Finalmente, ANÁLISIS DE LA PUTREFACCIÓN... quedó constituido en dos partes, cada una se aproxima al cadáver desde un contexto diferente y además bajo perspectivas de estudio distintas. La primera parte o primer estudio se aborda desde nuestra posición de espectador. El segundo estudio (Gráfico) lo conforma un ejercicio de lectura sobre el cadáver anatomizado, un enfoque particular que nos sitúa ya en el rol protagó-

nico de la experiencia, desde la percepción directa del fenómeno cadavérico. Así, a través del dibujo se analizaban las formas del cuerpo ante la presencia física de los cadáveres y, paralelamente se iba estudiando el mismo fenómeno por medio de un esquema de representación (dado por la historia del arte) como la pintura, el dibujo o la fotografía.

Palabras Claves: representación, estrategia-visual, mimesis, cadáver, putrefacción, icono, dibujo, tanato-estética.

EL OBJETO DE ESTUDIO es el cadáver, el soporte tanto para la formulación como para la interpretación de un conjunto de signos que se asumen como propios de la descomposición orgánica. Esto entendido como el proceso de ajustes y variaciones morfológicas, que evidentemente transforma el aspecto visible y sólido de la masa anatómica de un cadáver. En otras palabras, se trata de un estudio del formalismo de la representación del cuerpo muerto.

LAS PREGUNTAS FUNDAMENTALES para la investigación serían ¿Cómo se representa un cadáver? ¿Cuáles son las estrategias que el arte ha llevado a cabo para representar a la materia cadavérica? ¿Qué aspectos del fenómeno cadavérico logran quedar expresados realmente en la representación artística?

Como consecuencia de la gran variedad de modos expresivos concernientes al fenómeno cadavérico, el estudio que llevamos a cabo se limita a dos aspectos: (I) las imágenes que han sido seleccionadas para este análisis están dentro del realismo visual y (II) se incluyeron solo imágenes provenientes de la fotografía, del dibujo y la pintura. Así que estaremos hablando de *representaciones* que ponen en funcionamiento, de cierta manera, una *semejanza perceptiva* entre la imagen creada y su modelo de referencia. En otras palabras, que las características físicas de los modelos referentes del fenómeno cadavérico en cuestión --asumimos-- se ven representadas en la obra a analizar.

Dentro del citado ámbito de selección, las imágenes correspondientes se abordarán desde uno u otro sentido del fenómeno estudiado. Así que los aspectos analizados o puntos comentados en torno a estas, no se aplican homológamente. Dada la variedad iconográfica bajo la que se presenta el hecho cadavérico (contexto, temática, estilo, intención, etc.), cada obra será comentada exclusivamente en aquellos aspectos que nos sirvan para hilar el sentido y mantener el eje direccional del propósito del proyecto. Sólo nos queda hacer una última observación.

Sabemos que lo esencial de la putrefacción son los líquidos y gases con olores característicos que despiden el cuerpo. Este olor, es uno de los

indicadores en el cambiante aspecto general de un cadáver durante las distintas fases de descomposición de órganos y tejidos. Por lo tanto, en nuestro estudio se tomará en cuenta la manifestación de signos alusivos al olor como parte objetiva de las carnes pútridas representadas. LOS OBJETIVOS que dirigen la investigación son: estudiar la condición orgánica y vital de la materia del cuerpo en estado cadavérico como un principio de creación artística; analizar las posibilidades narrativas del cadáver desde las estrategias visuales empleadas por la pintura, el dibujo y la fotografía; examinar la dimensión estética del cadáver (poética de la descomposición) a través de su representación e identificar claves de correlación (códigos) entre el fenómeno putrefacto (realidad) con su representación (expresión artística).

Como RESULTADOS tenemos que el cadáver es un cuerpo que se dimensiona socioculturalmente por una serie de intereses compartidos, su presencia va imponer igualmente las cargas semánticas que le concede la memoria histórica en el imaginario colectivo. Esto convierte al cadáver en una superficie potencialmente polémica, delicada y por consiguiente de minucia trato. A este cuerpo inerte le sobreviene una travesía de “instancias” reguladoras antes de arribar a su morada definitiva: el enterramiento. Durante este peregrinaje, el cadáver es un signo en permanente deconstrucción, trabajado funcionalmente por los intereses de la *instancia* en cuestión (léase institución: médica, jurídica, religiosa, periodística). Cada una de estas codificaciones nos habla de un diseño de cuerpo cadavérico, diseño que primordialmente pone en evidencia determinadas circunstancias o modos de exhibición de ese cuerpo. Desde estos “modos” sí es posible establecer tipologías del cadáver representado, más no en relación a lo específico de su condición matérica (grado de putrefacción).

Haciendo una breve semblanza de su representación, la materia cadavérica se describe en su constitución bajo los términos de un signo homologante; situación que hace de la imagen algo más próximo al estereotipo que a una representación de su propia realidad. Dicho de otra manera, no hay una individualización de la carne (tratamiento concreto de superficie) sino una generalización del cadáver.

Ahora bien, sin importar la tipología del cadáver configurado, la representación del fenómeno forzosamente nos remite a una cápsula de tiempo (instancia), que precisamente es lo que construye la materialidad corpórea. Esto visualmente lo interpretamos en el estado de conservación o bien, descomposición del cadáver. Enfocándonos en la cultura occidental, la representación del cadáver oscila básicamente entre dos modelos o si se prefiere en términos de variables, se presenta en la apariencia de *un antes* y *un después* de la putrefacción, que en el argot forense equivaldría al rigor mortis y la esqueletización. Esto quiere decir, que las fases inter-

medias del fenómeno cadavérico que son propiamente las más aparatosas del proceso de disolución sustancial del cuerpo (llámese putrefacción establecida) son categóricamente descartadas. Indistintamente de los motivos, hablamos que es una realidad del cadáver no comprendida en sus representaciones, por lo tanto pre existe al margen de la mirada iconizante.

La relación entre instancia y cadáver opera como un instrumento de manipulación obsesionado con depurar a su objeto (para determinados fines), así que el número de instancias recorridas es directamente proporcional al grado de objetualización del cuerpo. La objetualización del cadáver implica necesariamente erradicar su naturalidad, llevar al extremo opuesto la singularidad funcional de sus órganos, que en imagen se traduce en la apariencia de la materia. En ese sentido, el cadáver es un producto más del hombre; un cuerpo debidamente acondicionado para su exhibición, contemplación y goce escópico.

Por otro lado, el arte como una *instancia* más interesado en el material cadavérico y atendiendo a su iconofágica naturaleza, va a trabajar con las codificaciones hechas por el resto de las *instancias*, haciendo hibridaciones, interacciones, combinaciones, mutaciones o simplemente “réplicas” del modelo-producto de la *instancia*. Así, la *representación* se vuelve un filtro decodificador, al tiempo que construye una realidad alterna para el cadáver. Esta realidad es sostenida por la gramática visual subordinada a la llamada “ley del decoro”, que hace del cadáver un cuerpo siempre fresco, joven y bello, distanciado... muy distanciado de su aberrante condición orgánica. De este modo CONCLUIMOS que:

1. La Ciencia Médica sigue siendo la principal fuente de abastecimiento para la construcción de imaginarios en torno al cadáver. Algunas de las representaciones logran disuadirse, en parte, del modelo cadavérico creado por el patriarcal discurso de la medicina. Otras quedan atrapadas en la codificación tanatojurídica, pues no consiguen verdaderamente transformar el lenguaje específico de la Instancia de partida.
2. La putrefacción del cadáver es el límite de la representación del cuerpo humano. Quien busque con pretensiones artísticas registrar al cadáver en su proceso de disolución, tendrá que hacerlo al margen de las Instancias y acceder directamente al gran Acontecimiento, ahí donde aún está por operar el sistema, y mientras tanto, el cuerpo continua con su natural evolución hacia la desintegración. Situación demasiado complicada. Por esta razón la fotografía conforma habitualmente el sostén hermenéutico para su representación. De este modo, la imagen

fotográfica se convierte en el primer medio de estructuración del fenómeno cadavérico en nuestra sociedad contemporánea.

3. La visibilidad íntegra, perfecta y organizada que exige el melindroso sentido de la vista ha hecho del cadáver un cuerpo siempre joven, lozano, aséptico, impoluto, en pocas palabras... perfecto. Atribuirle su cualidad esencial de "olor pestilente" traería consecuencias desagradables para su representación, pues las apolíneas formas cadavéricas y la constitución de sus miembros se verían seriamente comprometidas. La ausencia del signo "olor" en dichas configuraciones nos dice que la representación es también un efectivo método de embalsamamiento, que hace de la putrefacción la evidencia olvidada del cadáver.
4. Siendo A la presentación real del cadáver y A' su representación; la podredumbre en A es una consecuencia inevitable de la evolución natural del cuerpo hacia su desintegración. En A' es un fenómeno altamente condicionado por la función icónica del cadáver. Tenemos entonces, que lo que en A es una propiedad inherente en A' resulta una propiedad adherente. De lo anterior se deduce que la putrefacción se encuentra fuera del tiempo y del espacio de la representación. Por lo tanto, el cadáver no responde a su configuración de cuerpo como presencia plena, en cuanto a máxima manifestación de la materia corrupta. Plantear lo putrefacto como una estética de la desintegración del cuerpo humano sería transgredir la operatividad subrepticia de esa 'Ley del Decoro' que vela el cuerpo representado de nuestros cadáveres.

ABSTRACT

ANALYSIS OF PUTREFACTION BY MEANS OF A PLASTIC REPRESENTATION OF THE BODY-CADAVER IN THE MORGUE



his current project was originally conceived as an essentially visual proposal, with its roots in the area of production, not as a theoretical analysis of the representation of the human cadaver through historical time. The project was ostensibly motivated by one fundamental objective, to analyse in person the processes of putrefaction within the cadaver.

This naturally implied that one had to be able to access those particular places dedicated to the study of the state of the deceased.

It proved not too easy to access these places, in fact we never managed to get access to such places, which affected our original concept of the project. However, all was not lost. We managed to reduce the distance from our original objective by introducing ourselves to the classrooms of anatomical dissection.

Despite finding the cadaver within a different state and space, it was decided to maintain the process in line with the original proposal. These new circumstances of the cadaver and the observations being tied to its context ended up transforming the primary, originating idea. In this way, starting from the same title, a second option arose - to take the state of the deceased in its form as a work of art, as a way of thinking of organic matter and at the same time as an alternative strategy of the design of the body (in the history of its representation) in order to analyse it from a visual standpoint.

Ultimately 'The Analysis of Putrefaction' ended up made of two parts, each approaching the cadaver from a different context, and in addition under different perspectives. The first part or study is approached from the viewpoint of a direct spectator. The second (graphic) part con-

sists of literary research on the anatomical cadaver - this particular focus placing us in a virtual position of witnessing the process of decay.

In this way, the forms of the body were analysed through drawings in the presence of the physical bodies, and in parallel the same process was being studied by means of a medium of representation, (provided through the history of art) such as paintings, drawings or photography.

Key words: representation, visual strategy, mimetic configuration, corpse, putrefaction, icon, drawing, cadaver's aesthetics.

THE OBJECT OF STUDY. The cadaver is the base, as much for the formulation as for the interpretation, of a set of signs that one accepts as characteristic of organic decomposition. This understood as the process of adjustments and morphological variations that evidently transforms the visible and solid aspect of the anatomic mass of a cadaver. In other words, it consists of the study of the formalism of the representation of the dead body.

The fundamental questions for the investigation would be: How does one represent a cadaver? What are the strategies that art has employed to represent the substance of a cadaver? What aspects of decay will manage to be realistically expressed in the artistic representation?

BOUNDING THE PROBLEM. The study of decay that comprises the investigation is limited to two aspects:

- I. The images that have been selected for this analysis are within visual reality
- II. Only images from photography, drawings and paintings have been included

In this way, we are talking of representations that put in operation, in some way, a perceptive similarity between the image created and its reference model. In other words, that the physical characteristics of the models referring to the decay in question - we assume - one sees represented in the work of art to be analysed.

Within the cited range of selection, the corresponding images will be approached from one or another side of the studied phenomenon. Hence, the aspects analysed or points regarding these, don't apply equivalently. Given the iconographic variety under which is presented the "hecho cadavérico" (context, theme, style, intention, etc) each work of art will be

commented upon in those aspects that serve us to infer the meaning and maintain the directional axis of the proposal of the project.

It only remains to make one further observation. We know that the essences of putrefaction are the liquids and gases with characteristic smells that leave the body. This smell is one of the indications in the changing general aspect of a cadaver during the distinct phases of decomposition of organs and tissues. Therefore, in our study the manifestation of allusive signs of smell will be taken into account, as part of the objective of the putrid flesh represented.

OBJECTIVES: to study the organic and vital condition of the material of the body in a state of decay as a start of the artistic creation, analyse the narrative possibilities of the cadaver from the visual strategies employed by painting, drawing and photography, examine the aesthetic dimension (capacity) of the cadaver (poetry of the decomposition) across its representation, identify keys of correlation (codes) between decay (reality) and its representation (artistic expression).

RESULTS. Regardless of the context and/or medium of expression, the cadaver exhibits the same sighs, that is to say, there is no manifest difference with respect to the specific representation of the condition of the cadaver (state of the material). The sensation one perceives is as if these bodies were part of a production series, and their qualities of corporal material a consequence of the properties of a mould. This places the image of the cadaver more closely to a stereotype than a representation of reality.

The cadaver as an entity, immersed within the system, is a body in which distinct social interests will converge, i.e., it will transit via a series of instances before arriving at its final destination: complete obscuration. Each one of these referred instances will codify the body according to its own interests. This code, is more a function of the circumstances of exposure of the cadaver rather than an specific state of it's decomposition (putrefaction). In this sense, we recognise there exists a typology of the cadaver represented.

Following the diverse codification or typologies it was possible to analyse, within the artistic context, a number of strategies for the representation of the cadaver. However, before this, it was necessary to design a map of the instances of the aforesaid. This map served not only to define key factors of decay in terms of space and time, but also to understand the interrelations, displacements and appropriations of such models or codes, carried out by the artists. This is how we come to establish the importance of the concept of "Event" within the phenomenon studied. The event can be understood as the genuine circumstances of the decay of the body. In other words, a body without any manipulation.

The more instances there are passed by the cadaver before arriving at its final destination (complete disappearance of the body), the more manipulation will occur, which indicates at the same time the degree of objectualisation that the body is subjected to. Up to the point of finishing more as an object of exhibition. The cadaver, as an object of exhibition or of demonstration, is a body deprived of its naturalness, it is flesh converted into a utilitarian material.

Finally, regardless of the type of representation of the cadaver, the image will send us to a specific time (instance) of itself. In other terms, it will describe to us the state of preservation or decomposition of the cadaver. In the Western culture, we only encounter two variables in the models of configuration of the cadaver, one before and one after putrefaction, that is bodies in the state of rigor mortis and in skeletisation. The intermediate phases of the decomposition process are never represented.

The visual grammar that deconstructs the cadaver is subordinate to the denominated "Law of Dignity". Law (moral and psychological) that represents the order of a symbolical system that is culturally in force. Such a law operates basically under three principles:

- a) A concept of death
- b) The importance of the deceased; perhaps at a personal level or in a socio-cultural context.
- c) And by other factors which keep a tight relation with the action which is represented in the work of art.

CONCLUSIONS. Medical Science continues to be the principal source of supply for the construction of social imagination (legends, myths, traditions, beliefs and superstitions, i.e., all of the unofficial knowledge at the margin of objectivity) concerning the cadaver. Some of the representations manage to dissuade one, in part, from the decay model created by the patriarchal discourse of medicine. Others remain trapped in the forensic codification, but don't manage to truly transform the specific language of the instance of departure.

The putrefaction of the cadaver is the limit of the representation of the human body. Whoever searches with artistic pretensions of recording the cadaver in its process of dissolution, will have to do so in the margin of the instances and move directly to the great "Event" (putrefaction); there, where the system is yet bound to operate, and the body continues its natural evolution towards disintegration. Being this a very complicated situation, photograph usually forms the hermeneutic support for its representation. In this manner, the photographic image becomes the primary

medium for the "structurisation" of the phenomenon of decay in our contemporaneous society.

The visibility, integral, perfect and organised that demands the affectedly scrupulous sense of sight, has made the cadaver a body which is always young, vigorous, aseptic, unpolluted, in brief...perfect. To attribute it its essential quality of pestilent odour will bring disagreeable consequences for its representation; since the Apollonian forms of the corpses and the constitution of its members would be seriously compromised. The absence of the signatory smell in these configurations therefore tells us that the representation is as well an effective form of embalming that makes putrefaction the forgotten evidence of the cadaver.

A being the real presentation of the cadaver, and A' its representation, the rottenness in A is an inevitable consequence of the natural evolution of the body towards its disintegration. In A' there is a phenomenon highly conditioned by the iconic function of the cadaver. Thence we have what in A is an inherent property and in A' an adherent property. Of the latter, one deduces that the putrefaction is found outside the time and space of the representation, in a convenient way, since the cadaver doesn't comply with its configuration as a body in full presence with regards to the maximum manifestation of the corrupted matter. To consider the rotten as an aesthetic of the disintegration of the human body would be to transgress the surreptitious operating capacity of that 'Law of Dignity' that veils the represented body of our cadavers.

Finally, the series of drawings presented, are the (our) formal and disarticulated experience of putrefaction, since the pretentious representations we had in mind at the beginning, didn't come true as such. In that way (sense), our representations (drawings) also become part of the evidence that supports the reality of the rigorous operating system that controls the cadaver's image.

As the 'matter' is defined (material, subject) it doesn't formulate the body's decomposition, rather the rotten flesh inhibition, the dismantling of the putrefaction mechanism, the contained (withhold) appearance of death wanting to show but not allowed to, the sign of a frustrated full presence, the organic-self suspended half way... the total denial to the organic will of the cadaver.

INTRODUCCIÓN

LA REVELACIÓN



ANÁLISIS DE LA PUTREFACCIÓN A TRAVÉS DE LA REPRESENTACIÓN PLÁSTICA DEL CUERPO CADÁVER fue un proyecto que se concibió originalmente como una propuesta visual, planteada desde el ámbito de la producción (Práctica como Investigación) y no como un análisis teórico de la historia de su representación. A este tentativo proyecto lo motivaba un objetivo

fundamental: analizar presencialmente los procesos putrefactivos del cadáver. Ello, naturalmente implicaba, acceder a espacios concretos de actuación destinados al estudio del fenómeno cadavérico.

No resultó tarea fácil acceder a estos sitios, incluso, no llegamos a acceder a tales sitios, lo que afectó nuestro planteamiento original de proyecto. Pero no todo quedó perdido... A fin de cuentas conseguimos disminuir la restrictiva distancia que nos separaba de nuestro objeto de estudio, al introducirnos a las aulas de disección anatómica; no obstante de encontrar al cadáver en un nuevo estado y en un nuevo espacio, se decidió mantener los principales lineamientos de la propuesta. Estas nuevas circunstancias del cadáver y las observaciones ligadas al contexto espacial terminaron deconstruyendo la idea primaria y generadora del proyecto. Así es como a partir del mismo título surgió una segunda opción: tomar el fenómeno cadavérico en su versión de representación plástica, como una manera de pensar la materia orgánica y a la vez como una estrategia más de diseño de cuerpo (en la historia de su representación), para analizarlo a partir de los mecanismos y dispositivos discursivos de producción de efectos emotivos (puestos en juego por su autor), articulados en dichas representaciones (por su receptor).

Finalmente, **ANÁLISIS DE LA PUTREFACCIÓN...** quedó constituido en dos partes, cada una se aproxima al cadáver desde un contexto diferente y además bajo perspectivas de estudio distintas. La primera parte o primer estudio se aborda desde nuestra posición de receptor-interprete en la percepción icónica del cadáver. El segundo estudio (Gráfico) lo conforma un ejercicio de lectura sobre el cadáver anatomizado. Un

enfoque particular que nos sitúa ya en el rol protagónico de la experiencia, desde la percepción referencial del fenómeno cadavérico.

De esta forma el proyecto consigue salir a flote y desarrollarse sin perder del todo la idea primigenia, ni su carácter de propuesta visual. Así, *en lo que la mirada empírica nos cuestionaba ante la presencia física de los cadáveres*, estudiábamos el mismo fenómeno mediatizado por medio de un esquema de representación como la pintura, el dibujo o la fotografía, bajo ese juego escópico de *ver lo mirado a través de la mirada del otro*. Con otros términos, ver a través del iconismo del autor.

EL ORIGEN



Esta idea de proyecto aguardó durante largo tiempo suspendida en una especie de archivo muerto; informe, ambigua e indeterminada, pero con la certeza de una inquietud latente generadora. *Análisis De La Putrefacción...* lo considero como el resultado inesperado, pero a la vez la consecuencia directa de una serie de coincidencias que, despreocupadamente se iban estructurando muy a su manera, con la reubicación y formulación de nuevas inquietudes que surgían sobre el cuerpo humano. Así, en otro tiempo fue la función y el órgano sorprendidos en su cotidiana espacialidad interna, en una supuesta versión ancestralmente orgánica. Después vino el cuerpo parlante, absorto en sus fuentes primordiales, mordaz en su discurso visceral de flujos, excrecencias y humores; aquel cuerpo que sólo buscaba mostrarnos su existencia mediante la variedad de sus funciones.

Ahora nos encontramos ante un cuerpo que se concibe como autosuficiente; una estructura corpórea que se interroga a si misma a través de la materia para buscar su propia forma. Nosotros, únicamente acudiremos a escuchar el murmurante soliloquio que se articula dentro de esa "organicidad" irrefutable que le ha concedido la naturaleza.

JUSTIFICACIÓN

EL PLANTEAMIENTO



l cuerpo-cadáver será el soporte, el objeto de estudio y sitio de la formulación e interpretación para una *descripción de la descomposición del yo-orgánico*. Esto entendido como el proceso de ajustes y variaciones morfológicas que inicia el aspecto visible y sólido de la masa anatómica de un cuerpo en estado cadavérico. Pero al mismo tiempo atenderemos como parte significativa de su condición, las posturas, los gestos y algunas de las circunstancias extrínsecas que se relacionen con los cuerpos estudiados para el presente proyecto. En otras palabras, se trata de un estudio del formalismo de la representación del cuerpo muerto.

Quizás alguna vez se han preguntado, si aquellos cadáveres que descansan sobre el soporte de una pintura son realmente eso, cuerpos sin vida y no solamente cuerpos durmientes, somnolientos; con la actitud de circunstancias de pose. La duda no sería efectiva si las cualidades plásticas de estos cuerpos no resultasen tan ambiguas e inciertas. La pregunta ahora sería ¿Cómo posaría la muerte si se tratase de ella misma? La muerte no puede simular su propia muerte; si algo hay de autenticidad en esta vida es el gesto corpóreo de la cadaverización. Existe siempre en torno a la muerte un espeso manto de interrogantes, este se ha encargado de conferirle su aura enigmática, de construir su imaginario alternativo y estructurar, asimismo, sus coordenadas de sentido en otras direcciones de significación. La versión iconográfica de la muerte nos deja también un cadáver enigmático, con superficies restringentes sometidas al yugo del artificio de la representación. *El imago* del cadáver, pues, ha motivado una duplicación reflexiva en relación a este hecho, que nosotros expresamos en la siguiente serie de preguntas.

¿Cómo se representa un cadáver?

¿Cuáles son las estrategias en el campo de la representación plástica, para plasmar una figura diferenciada de cuerpo a través de la muerte?

¿Hasta dónde es posible analizar este fenómeno, si tomamos como soporte de estudio sus diversas representaciones a través de la historia del arte?

¿Qué sería básicamente lo que podría detectarse por medio de éstas imágenes? ¿Qué aspectos de dicho fenómeno logran quedar registrados en su representación plástica?

¿Estos registros pueden mostrar una constante en la complejidad referencial y significativa de sus mediaciones simbólicas? Y algo más, si analizar el contenido de una imagen implica (necesariamente) develar las estrategias discursivas de construcción simbólica de su productor, entonces ¿podemos considerar que a través de las mismas (estrategias), es posible dar parte de los registros semánticos y estéticos de la putrefacción?

LA HIPÓTESIS



a putrefacción como rasgo esencial del fenómeno cadavérico está desarticulada en la representación artística por los distintos dispositivos de su enunciación plástica.

DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA



El registro del fenómeno (cadavérico) es muy basto dentro de las expresiones artísticas en el desarrollo de la historia. Razón por la que limitaremos en dos aspectos a nuestro objeto de estudio:

- a. Naturaleza del signo en su representación y
- b. Medio técnico de expresión.

Respecto al primero (a); las imágenes que han sido seleccionadas para este análisis están dentro del *figurativismo ilusionista*, (b) provenientes de la fotografía, del dibujo y la pintura realista. Así que estaremos hablando de imágenes referenciales o naturales que ponen en funcionamiento, de cierta manera, una *semejanza perceptiva* entre el signo icónico (imagen-

texto) y su referente. En otras palabras, que las características físicas externas de los modelos referentes del fenómeno cadavérico en cuestión — asumimos— se ven representadas en la obra a analizar.

Y dentro del citado ámbito de selección, las imágenes correspondientes se abordarán desde uno u otro sentido del fenómeno estudiado. Así que los aspectos analizados o puntos comentados en torno a estas, no se aplican homológamente. Dada la variedad iconográfica bajo la que se presenta el hecho cadavérico (contexto, temática, estilo, aspecto del fenómeno que se pretende representar, etc.), cada obra (o imagen) será comentada exclusivamente en aquellos aspectos que nos sirvan para hilar el sentido y mantener el eje direccional del propósito del proyecto. Sólo nos queda hacer una última observación.

Sabemos que lo esencial de la putrefacción son los líquidos y gases con olores característicos que despide el cuerpo. Este olor, es uno de los indicadores en el cambiante aspecto general de un cadáver durante las distintas fases de descomposición de órganos y tejidos. Por lo tanto en nuestro estudio se tomará en cuenta el registro “signo-olor”, al igual que la interpretación de su sentido y asociación afectiva/repulsiva, como parte objetiva de las carnes pútridas. No se trata de un signo que pueda leerse en el texto visual directamente sobre el cadáver, pero es un dato sintomático que sí podría percibirse en el contenido narrativo de la obra como una consecuencia de la absoluta presencia del mismo cadáver.

ANTECEDENTES

I



a historia de la pintura está llena de expresiones explícitas al cadáver y la muerte: huesos, sangre, vísceras, fluidos, etcétera. No hay etapa alguna dentro del arte que haya prescindido del tema. Este se presenta con distintas finalidades, así lo vemos bajo la iconografía de ritual fúnebre, objeto didáctico, gesto conmemorativo o exponiendo valores morales y religiosos mediante una 'estética de la agonía'.

La representación de despojos comienza a sistematizarse a raíz de los géneros pictóricos de naturaleza muerta y bodegones. Esta práctica de cadaverizar a los animales, en cierto modo incuba un pensamiento preparatorio para las posteriores manipulaciones de que sería objeto el cadáver humano al caer en manos de la ciencia. Nochlin (1997), hacía la observación de que el término de "naturaleza muerta" era tan digno como para representar igualmente a la carne humana. Bataille (2010) sostenía algo parecido, decía que realmente no existía una diferencia fundamental entre el cadáver de un hombre y el de un animal.

En lo que atañe propiamente a la representación del cadáver humano, sabemos que el arte comienza a construir sus primeros discursos naturalistas al abrigo de las ciencias médicas. Inclusive su estética estaba conformada por estatutos referenciales del discurso médico. Lo que hacía una relación estable y acomodaticia entre ambas disciplinas. De este modo, la ciencia pasa a ser el aparato institucional que procurará los registros de significación con los que ha de trabajar la conciencia artística. Después de la Segunda Guerra Mundial, la muerte se vuelve casi exclusivamente el motivo principal en las representaciones del arte. También comienzan las disonancias con la autoridad paterna (desavenencia con el proceder de la ciencia). La producción industrial de cadáveres que la guerra generó, deconstruye categóricamente el imaginario de la humanidad. Las imágenes del holocausto, no sólo son el primer registro en mostrar la crudeza de la realidad del ensañamiento del hombre contra el hombre, en esa dimensión; sino que se asumen a la vez como imágenes-límite de la representación, concretamente de la del cuerpo humano (Barrios, 2007). Estas imágenes terminan por demarcar las fronteras de una nueva sensibilidad acuñada

por la lógica del exterminio, e imponiendo al mismo tiempo, otra estética a la cara de la muerte y su cadáver.

Como señala García Lara (2014), la instrumentalización del cuerpo en los campos de exterminio traerá consigo la creación de innumerables imágenes, quizás en su función primordial de documento, pero igualmente representan la satisfacción de una pulsión escópica demandada por los caprichos de la pseudo ciencia. En una tesitura distinta, y naturalmente guardando las distancias, el arte se va a apropiar esta idea de explorar zonas desconocidas y prohibidas del cuerpo humano, accediendo directamente a la realidad con sus propias estructuras analíticas y recursos expresivos. Es aquí entonces, donde comenzará la odisea de un arte sin límites, sin reglas, sin más estatutos que los designios de su propia voluntad creativa. Un arte que decide dejar atrás la tradicional actitud contemplativa hacia su objeto, porque incluso desaparece al objeto y con ello, el soporte habitual y canónico modo de la representación. Ahora, el arte propone ser cuerpo, presentación, pura acción...

II

En la década de los 60's y 70's entre un conjunto diverso de expresiones corporales que se venían trabajando en América y Europa (body art, fluxus, happenings, performance), aparece en Viena, entre 1965 y 1970 un grupo muy particular; nos referimos al Accionismo Vienés. El discurso de este colectivo se va a caracterizar por la explícita agresividad hacia el cuerpo, su propio cuerpo, a su carne y organicidad. Opera bajo el principio artístico de que para perpetuar un auténtico acto creativo es necesario primero destruir el cuerpo, llevarlo a situaciones límite, próximo a los estados que anuncian el inminente aniquilamiento de su condición vital.

El proceso creativo del Accionismo Vienés es también un proceso fundamental de identificación; una búsqueda de la identidad sustancial en donde el cuerpo interacciona con los elementos básicos constitutivos de la materia orgánica: sangre, fluidos, vísceras, carne, heces. Todo un estuche de monerías, para lo que Soláns (2000) ha llamado una 'estética del pozo negro'. Así, el cuerpo de la acción se posiciona como soporte de articulación para las acciones analíticas de la sensibilidad; se vuelve superficie condicionada emocionalmente para la experimentación radical del yo-orgánico. Es entonces que está listo a recibir o bien producir la materia aplicante, y en ese momento iniciar el diálogo con la sustancia. Sustancia que comporta el vehículo de expresión que mediará las fuerzas de atracción y repulsión del espectador y, que finalmente propiciará el estado de catarsis.

En las llamadas “acciones materiales” de Otto Mühl, por ejemplo, se asiste a la plasticidad y teatralización del ritual de la sustancia. En su *acción número 30, Prueba de comida (1966)*, vemos cuerpos entre alimentos, objetos, sustancias varias... Una pintura animada cuyo aspecto formal está en continuo movimiento. El cuerpo se desenvuelve con gesto, con actitud y energía que dinamiza la aparatosidad del conglomerado orgánico. En su conjunto, el ritual se presenta como una fuerza transformadora, transgresora de los estados de la materia. Los signos exhibidos en el espacio de la acción sólo pueden leerse como un todo de superficie exacerbada, una evacuación plástica de los modos arbitrarios de la pintura.

En los movimientos corporales artísticos de la década de los 60's y 70's el cuerpo deja de verse como una estructura organizada, pues consideran que dicha imagen es producto de la construcción cultural, un artificio social. Para ellos, el cuerpo es sangre, vísceras, secreciones, uñas, carne, piel, etc., y se empleará como reclamo de posesión y posición (sociopolíticas) de ese cuerpo que son y les pertenece. Marina Abramovic, Chris Burden, Sterlac, Stuart Brisley, Gina Pane y el Accionismo Vienés entre otros; todos exponen la capacidad orgánica del cuerpo; hacen del dolor, de la resistencia, de la vulnerabilidad humana, una experiencia que va compartir las claves de sentido con la presentación y representación de lo real. Creando de este modo una belleza enrarecida, que misteriosamente danzará cuanto más vulnerable y violentado se muestra el cuerpo.

III

En *Crawling for food (arrastrándose entre la comida, 1973)*, Stuart Brisley sobre una mesa repleta de alimentos y restos en descomposición se restriega desnudo regodeándose con la materia putrefacta. Posteriormente se sumerge durante varios días en un magma compuesto de retazos y vísceras de animales. Gina Pane, un año más tarde va realizar un performance titulado *Death control* (control de muerte, 1974). Su puesta en escena sugiere un desdoblamiento de la sensibilidad de su yo-matérico, para experimentar desde su aún-vida, su no-muerte. Esto a través de la inhóspita fauna cadavérica que comienza a trazar sobre el rostro de Pane, el mapa de un simulacro de la putrefacción.

Podría pensarse que en los años venideros, en materia artística ya nada podría sorprendernos. Pero –parodiando a Leon Gieco– para el arte ‘decir espera es un crimen’. Para la década de los 80's el cuerpo canónico ha perdido totalmente su presencia. Sus atributos plásticos de superficie acabada, hermética y sin excedentes son ya parte de la vieja historia. La

gramática visual del arte ahora privilegiará exactamente las cualidades contrarias, es decir, el interior, las vísceras, el detrimento, la patología, las apariencias húmedas, pegajosas, escurridizas, heterogéneas y blandas; todo aquello que corresponde a las sensaciones de la materia relacionadas más con la muerte que con la vida. De aquellos polvos estos lodos, dice el refrán popular. Las estructuras internas del cuerpo y el cuerpo mismo como cadáver, se vuelven protagonistas, abandonan el anonimato; dejan de ser aquel cuerpo y aquel órgano vagamente presentado por las molestias del síntoma. Ahora adquieren autonomía en el arte, presencia textual en los discursos del cuerpo humano.

IV

Vayamos a una de las obras que marcará el panorama artístico de la década de los 80's. Algunos críticos la consideran el inicio de un movimiento (hasta la fecha vigente) en torno al discurso de la necro estética; se trata de *Blind date* (Cita a ciegas, 1980), de John Duncan. Un performance necrofílico, que en los umbrales de su patología se plantea "artísticamente" como un acto simbólico de clausurar su fertilidad. Duncan, después de llevar a cabo su acto coital con un cadáver negociado en un sexo-shops entre frontera de Estados Unidos y Tijuana, da por terminada su acción sometiéndose a la vasectomía.

A John Peter Witkin se le considera igualmente uno de los primeros artistas en tomar al cadáver directamente, sin mediaciones, como objeto de intenciones estéticas. En su trabajo fotográfico, el cadáver como leimotiv representa una búsqueda activa y sistemática por estetizar una materia que es radicalmente excluida, social y culturalmente. La mirada de Witkin a través de la cámara funciona como un dispositivo rectificador de las disonancias semánticas del cadáver. En obras como en *Still life marseilles* (1992), *Corpus medius* (2000), *Myself as a dead clown* (2007); el cuerpo, la pieza, el fragmento se introducen en el espacio narrativo con dignidad, esparciendo su sentido y su voluntad estética al conglomerado de partes de la totalidad de la escena. Las creaciones de Witkin son una conspiración contra el deterioro y acallamiento del cuerpo después de su muerte. Su mirada icónica recicla la materia cadavérica, la vuelve parte de un proceso de re-semantización.

La podredumbre manifestada como sostén temático, no propiamente de los restos humanos sino como acontecimiento final de una presencia material, aparecerá en el discurso de los Rinos y posteriormente el concepto se depurará con Marcel. Lí Antúnez. *Rinodigestió* (1987) es una pieza que se mueve más en las apariencias de la materia y sus efectos psico fi-

siológicos en la percepción del sujeto. El proyecto se fundamenta en la fenomenología de la extinción de lo orgánico. Técnicamente, la obra consiste en 27 cajas transparentes en donde se ha vertido una miscelánea de especies orgánica (fruta, carne, verduras, semillas); propiciando las adecuadas condiciones de aire, sol y agua, la instalación busca evidenciar una estética de la carroñería, exhibiendo lo vistoso y pintoresco de la actividad biológica y su indefectible vida rastrera.

V

A partir de la década de los 90's hasta nuestros días, la pulsión por lo real prevalece como común denominador entre la variedad de manifestaciones artísticas. Las obras de esta naturaleza se desarrollan con manifiesta dualidad entre realidad-ficción y presentación-representación. Aquí el artista ya no pretende “representar” nada, más bien busca aproximarse a su propia realidad propiciando otro tipo de experiencias sensoriales.

Siguiendo el curso de nuestro álbum de recuerdos mortuorios, en *The morgue* (1992) de Andrés Serrano; la intención estética hace del cadáver un cuerpo pulcro, bien presentado, que nos recuerda un poco a las antiguas fotografías de gabinete. La mirada del artista reconstruye la apariencia de los cuerpos. Una apariencia que consigue desarmar la austera y escatológica atmósfera de los depósitos de cadáveres. Mediante citas visuales a la historia de la pintura, Serrano se da a la tarea de embellecer las circunstancias matéricas de los cuerpos, pero sobre todo busca reincorporar a la imagen del cadáver algo de la identidad perdida del sujeto, desterrándolos del anonimato que les contiene en el escenario forense. En ese sentido, los cadáveres de la serie *La morgue* son más representaciones ideológicas de la muerte, que el registro biológico de la corporalidad.

En *Crash* (1995) de Marco Evaristti, cualquier parecido con la realidad será mera coincidencia. *Crash* puede decirse que es una obra compuesta de dos partes; una “procesual” que funge como recolecta de datos, y otra que muestra los resultados a través de una instalación. El campo de estudio y el escenario de acción son las calles de Bangkok; el objeto a estudiar: el cuerpo victimado por la intransigencia automovilística. *Crash* se adscribe a ese tipo de obras en las que (como la mayoría en donde intervienen cadáver) su estructura y representación son aptas para satisfacer los más mínimos caprichos de la pulsión escópica; pues Evaristti, además de ser testigo del último instante de vida de las víctimas del automovilismo tailandés, también registra fotográficamente los cuerpos y los detalles de su desafortunado deceso. Incluso rapiña la materia prima del cuerpo victimado, misma que llega a exhibir como parte integral de la instalación,

vaciándola sobre papel arroz y firmándolos previamente antes de ser enmarcados. Asimismo traslada la maquinaria involucrada en los hechos. De esta manera, Crash despliega todo un dispositivo para capturar la realidad del acontecimiento: restos orgánicos, ropa, sustancias corporales, vehículos achatacados, fotografía, y un vídeo por si faltasen detalles del aparatoso incidente. Todo ello recopilado para finalmente intentar reconstruir el hecho en el interior del cubo blanco, la galería.

Algo más sutil y elegante lo encontramos en la propuesta del colectivo mexicano SEMEFO, que trabajaba con el residuo orgánico del cadáver. Como ellos mismos enfatizaban: 'nuestro discurso no es la muerte, sino la vida del cadáver'. Fieles seguidores de la filosofía de kolnai y Bataille; convencidos de que la carroña es un estadio importante de transición entre la muerte y la vida, en otras palabras, materia condicionada para la continuidad de la vida. En *Dermis* (fluidos corporales sobre tela, 1996) y *Catafalco*^M (adhesión de material orgánico a yeso, 2005) se trata de secreciones de la reducción sustancial del cuerpo; la reminiscencia de un gesto primario de la materia cadavérica. Una huella, un signo que desprovisto de su carga simbólica sigue siendo sustancia propicia para la vida en otro nivel (microbios gérmenes bacterias, etcétera.). Esta presencia mínima de la imagen-huella es considerada por los autores como una extensión de la vida del cadáver.

M. Obra de Teresa Margolles, integrante de SEMEFO, que al desintegrarse el grupo continúa perfeccionando el discurso.

Únicamente resta mencionar en este contexto, aquellas obras que pretenden llevar un registro infinitesimal del tiempo real de un acontecimiento, como puede ser la muerte o la putrefacción de un cadáver.

En la película *The life and death of Bob Flanagan, supermasochist* (Kirby Dick, 1997); de las varias piezas que componen la muestra *Visiting hours* (Horas de visita), una de ellas era el propio Bob Flanagan instalado en una camilla de hospital con los aparatos e instrumental en atención a su enfermedad. Los visitantes de la exposición interactuaban con él de igual modo como si acudiesen a una recámara de hospital. Un caso de ruptura de representación, en donde irrumpe la realidad posicionándose como situación "presente". Una pieza más sofisticada, que por lo mismo no llegó a concretarse es *The viewing* (el mirador). Un proyecto de instalación cuya estructura formal se reducía básicamente a una cámara de vídeo colocada en el interior de un ataúd. Una vez acaecida la muerte del artista, la obra consistiría precisamente en el registro (documentación) de su proceso de putrefacción. La accesibilidad a su contenido (disolución sustancial del cuerpo de Bob Flanagan) estaría controlada vía satélite mediante el pago por derechos de transmisión. *The viewing* aun sin concretarse sigue siendo el proyecto más singular dentro de la temática de la muerte, al tratarse de un *autoputrefacción* representado.

Siete años más tarde Marcel. Lí Antúñez realiza este proyecto con algunos ajustes significativos. *Sistema necrosis (2004)* es una instalación que consiste en una escultura hecha con retazos de carne de cerdo y ternera cuidadosamente cocidos sobre una estructura metálica (esqueleto). Este cadáver simulado es introducido en una urna transparente, acondicionada para la optimización de los agentes causantes de la putrefacción. Naturalmente que el cadáver es el objeto de la narrativa, pero ésta no da inicio hasta el lento peregrinar de las primeras manifestaciones anélidas, para terminar con un desenlace escarabajeante de la más especializada fauna cadavérica. Sistema necrosis, pues, es otra de las piezas que al tiempo que “presentan” representa a su objeto, o viceversa al representar a su objeto lo presentan al mismo tiempo. La obra en sí misma es un concienzudo mecanismo escópico con una serie de dispositivos de supervisión y registro para el fenómeno. Es un esfuerzo por compaginar la sustancia de la naturaleza a una putrefacción cuidadosamente programada.

Para terminar, mencionaremos el proyecto (aún suspendido en el limbo de la creación) del artista alemán Gregor Schneider, quien desde 1996 lleva intentando materializar su muestra mortuoria. Schneider, busca presentar la muerte en los espacios institucionalizados del arte, argumentando el desalentador y tétrico ambiente de las clínicas. Está convencido de que un espacio con ciertas condiciones artísticas puede ayudar a morir dignamente a una persona; trabajando el miedo estéticamente. Su propuesta a manera de performance, pretende introducir a un enfermo en etapa terminal a la sala de museo. Esto con el propósito, al parecer, de mostrar en tiempo real la agonía y el momento preciso (la transición) de la defunción del sujeto. Pese a tener candidato para perpetuar su muerte públicamente, el proyecto continúa sin la aprobación legal.

VI

El cuerpo en su estricta materialidad se ha ido posicionando de los distintos canales expresivos del arte contemporáneo. Algunas veces reduciendo al máximo la distancia intrínseca marcada por el medio de representación; lo que hace que la realidad de esos cuerpos irrumpa agresivamente en el escenario de lo simbólico. Sin embargo, hay un lindero para las *posibilidades expresivas* del cuerpo, sean estas residuales, hegemónicas, o emergentes (radicales). Este lindero es el cadáver. Su noción de estructura como realidad de cuerpo inerte y su categoría espacial de carne provisional, son las condiciones que ofrece para la dimensión de lo artístico. No obstante a las diferencias enunciativas y aspectos formales que existe entre estas obras citadas, al igual que este proyecto, comparten la idea de producir sentido en el límite biológico del cadáver. Ahí donde colapsa el

concepto de interioridad y exterioridad corpórea, donde se es ya una masa informe de carne, superficie grotesca, coloración replicante de un cuerpo en su presencia temporal; ahí, subyace la intención estética para el artificio de la representación.

NUESTROS OBJETIVOS

- I. Estudiar la condición orgánica y vital de la materia, propia del cuerpo en estado cadavérico, como un principio de creación artística.
- II. Analizar las posibilidades discursivas en torno al cadáver desde las estrategias visuales empleadas por la pintura, el dibujo y la fotografía.
- III. Examinar la dimensión estética del cadáver (poética de la descomposición) a través de su representación.
- IV. Identificar las claves de correlación o bien, los códigos visuales de reconocimiento del fenómeno putrefacto con sus respectivas formas de representación plástica.

ESTRUCTURA Y MÉTODO



vitamos ante todo convertir el cuerpo de esta tesis en algo inaguantablemente impersonal. Había que darle una forma propia, una consistencia; pensar su color, su extensión, sus espacios; determinar ex profesamente un vocabulario de aproximación; buscar las imágenes que mejor representaran la realidad de sus entrañas. En otras palabras, había que decidir “el modo” en que el presente cuerpo cobraría su presencia plena ante la mirada del lector. Asimismo, se optó por no alejarlo de su ancestral antepasado: las fuentes médicas. Por lo que parte de su apariencia y recursos expresivos emparenta con las mismas. En concreto, la imagen que presenta el documento también forma parte del proceso creativo de la investigación. No podemos disociar la estructura del proceso y su contexto, pues están estrechamente vinculados. Prescindir de su particular aspecto, indudablemente sería eliminar una parte significativa del Proyecto.

La imagen, como se ha mencionado con anterioridad es el más importante de los factores estructurales de la tesis, en varios aspectos. Primeramente, porque sin la serie de dibujos que se realizaron en el Anatómico de la Universidad de Sevilla la tesitura de esta investigación habría sido muy diferente; tan sólo los análisis que conforman el corpus documental no se hubieran hecho con el merecido grado de convicción. Segundo, porque a partir precisamente de las imágenes analizadas es como se va diseñando, construyendo y estructurando el sentido del proyecto. Así, el marco teórico va surgiendo paralelamente al tiempo que se construye el discurso mediante el pensamiento de la imagen. Cada imagen, pues, fue seleccionada para exponer una parte de la realidad del cadáver desde circunstancias específicas de su condición como materia orgánica significativa, o simplemente como espacio corporal (ausencia de cuerpo) previsto de sentido en la representación.

Algo que también se decidió desde un principio, fue no emplear la imagen como mera referencia “ilustrativa” de una elaborada trama histórica. Situación que regularmente se presenta en este ámbito. La tesis hace uso de la imagen únicamente como soporte que describe una realidad concreta, indispensable para articular el contenido del texto. Ahí su importancia y el espacio que se le concede en el discurso.

Puede parecer contradictorio mi apunte sobre la trascendencia de la imagen en el presente proyecto dado el escaso número de las mismas a lo largo de nuestro discurso. Intentaré explicar este punto, en qué radica su relevancia y como se ejerce su presencia en la investigación.

Como quedó dicho en la introducción, este proyecto desde un principio se destinó para ser una propuesta eminentemente visual, donde se evidenciara las posibilidades de las imágenes dentro de la actividad investigadora. “‘La investigación basada en imágenes’ --nos dice Ricardo Marín-- son un medio o sistema de representación del conocimiento tan aceptable como el lenguaje verbal o el lenguaje matemático, y en algunos casos incluso más interesante y apropiado que los dos anteriores. Por lo tanto las obras características de las artes visuales, que son siempre imágenes, pueden considerarse idóneas en investigación” (2005, p. 234). Viéndolo en esa perspectiva Arte-Investigación “es la metodología que adopta los modos propios de la creación artística en las artes [...] Sus estrategias conceptuales, su enfoque de los temas, sus técnicas e instrumentos de investigación se asimilan a los procesos propios de creación en el conjunto de las artes y culturas visuales para abordar y resolver los problemas” (ibíd., p. 260).

Por alguna razón la propuesta inicial del proyecto no tuvo académicamente una respuesta favorable. En ese momento nuestra lógica procedimental fue invertir el sentido de esta iniciativa, sin dejar de aferrarnos al principio que fundamentábamos respecto al potencial de la imagen como vehículo esencial de la investigación. En otras palabras lo que se iba a hacer era planear debidamente su ausencia, o bien “negociar” su oportuna intervención.

Así pues, el restrictivo uso de la imagen en esta investigación está más en función de destacar una puntual efectividad de su soporte icónico. Para llevar a cabo esta acción sistemáticamente vamos cuestionando el modo existente de su problemática enunciativa. Consideramos que había una mejor aproximación al fenómeno cadavérico si se realizaba un enfrentamiento con la imagen, un interrogatorio directo (análisis concreto). De esta manera estaríamos entrometiéndonos profusamente en su funcionamiento retórico. Una maniobra más delicada y concienzuda en la articulación del proyecto, que simplemente enlistar una cantidad indeterminada de imágenes.

En el caso que nos ocupa, diría Didi-Huberman que la imagen está empleada como “problemática” y no en su presencia “tópica”.

En cuanto a los dibujos *In situ* que conforman el capítulo seis, y que desempeñan la función de documento a la vez que recogida de datos, no sólo representan a la figura del cadáver, también reflejan un proceso de

ordenamiento de conceptos y de intuiciones, la materialización de una búsqueda, el resultado de unas pretensiones que no responden precisamente a los patrones científicos, no obstante conllevan a un conocimiento nuevo y ahí es donde conecta con la naturaleza de toda investigación. Por razones obvias prescindimos del “interrogatorio” a nuestras propias imágenes (análisis), pero la experiencia que significó el proceso creativo de las mismas está presente textualmente, así como en la selección y disposición del resto de las imágenes, incluso en el sentido del discurso que sostiene el proyecto.

La cuestión aquí, no es que tantas imágenes tiene la investigación como soporte de su discurso, sino el “modo” en que estamos haciendo funcionar a la imagen para enriquecer a ese discurso, he ahí su importancia. A Didi-Huberman (2004) le bastaron cuatro imágenes (cuatro fotografías tomadas por los miembros de SonderKommando) para elaborar un discutido análisis sobre “la memoria visual del holocausto”; como él mismo señala, no es tanto la cantidad de imágenes que se presente sobre el acontecimiento o el enfrentamiento con las mismas, sino el punto de vista producido sobre estas.

Como estrategia operativa, controlar la intervención de la imagen en el discurso visual puede favorecer el potencial de su contenido.

De las 3000 fotografías que aproximadamente tomó Alfredo Jaar sobre el genocidio Ruandés, finalmente decide exponer un número muy reducido de estas, demasiado reducido en proporción al total de las imágenes que disponía. Estamos hablando de 60 fotografías como máximo entre los 15 monumentos que existen de *Real Pictures* (1995); es decir, que Alfredo Jaar se vale de cuatro imágenes en cada una de estas obras para describir un acontecimiento como la tragedia de Ruanda de 1994 (Violencia e imagen. Entrevista con Alfredo Jaar, 2006).

Su estrategia visual culmina con la obra --igualmente versada sobre Ruanda-- *Los ojos de Gutete Emerita* (1996):

[La pieza] consiste en dos cajas de luz con imágenes que cambian. Cada caja de luz contiene una serie de fotografías que se desplazan [...] en una secuencia de cuatro imágenes [...] Al principio de la secuencia ambas cajas presentan un texto [...] La segunda secuencia es otro texto que también duró un minuto. La tercera secuencia también contiene un texto [...] dura un minuto. Estos textos describen la masacre desde el punto de vista [...] de Gutete Emerita [...] Finalmente, al llegar a la cuarta secuencia, vemos --tan sólo por una fracción de segundo-- los ojos de Gutete Emerita [...] un ojo en la caja izquierda, y un ojo en la caja derecha (Violencia e imagen. Entrevista con Alfredo Jaar, 2006, p. 159).

Recapitulando la estructuración de la obra, la imagen-texto se presenta durante tres minutos, mientras que la imagen-ícono (Los ojos de Gute-te) sólo se hace presente durante una fracción de segundo:

En esa *fracción de segundo* [la cursiva es nuestra] pretendo que el espectador vea la masacre a través de los ojos de esta mujer, porque es la única manera de verla ahora, ya que no pudimos ver nada en las imágenes explícitas (ibíd.).

La estrategia de Alfredo Jaar, pues, “es crear una situación de ausencia para crear una presencia” (ibíd., p. 155).

Cuando Ricardo Marín (2005) habla de una de las modalidades dentro de la *Investigación Basada en Imágenes* en donde colabora tanto texto como imagen, señala: “es interesante notar que no se ha fundido en un mismo trabajo texto y las imágenes, sino que las imágenes por sí mismas se han considerado una aportación independiente y otra distinta es el ensayo escrito” (p. 246).

Este gesto procedimental —subraya Marín— “equipara el interés del lenguaje visual y lenguaje verbal en la investigación [...]” (ibíd.). Pero descartemos la idea de un antagonismo entre lo visual y lo lingüístico, la intención es congeniar tácticamente ambos sistemas para “juntos generar pensamiento, un pensamiento *con y a través* de las imágenes” (Fernández, 2013, p. 112). Estaríamos hablando entonces de un “montaje” cuidadosamente coordinado entre texto e imagen, que consiguen verdaderamente complementarse. Pero es importante matizar este concepto de la “complementación”; pues hay un uso convencional de la imagen que aparece en los trabajos académicos y científicos, es decir: texto/ejemplo: imagen, texto/ejemplo: imagen. En otras palabras no queríamos caer en lo que apunta Marín (2005) de que las imágenes son “ilustraciones del texto escrito” (p. 245) o bien como dice Prosser (1998): “ilustración subordinada a la narrativa central” (citado en Marín, 2005, p. 243).

Aurora Fernández (2013) al proponer el *montaje* como una estrategia para solucionar dificultades de la escritura en la Investigación Artística Académica, señala: “En la escritura desde el montaje nunca tomamos las imágenes del arte como ‘ilustraciones’, más bien nos acercamos a este ‘pensar por casos’ [...] para huir de las generalidades [...]” (p. 112). La “complementación” a la que nos referimos líneas arriba, es donde texto e imagen van proponiendo sus propios argumentos, desde luego debe haber puntos de encuentro, elementos en común que habiliten el desarrollo del planteamiento y den consistencia al discurso de la investigación, pero esencialmente ambas partes, texto e imagen, van articulando su problemática por separado y “al mismo tiempo están en tensión, en la medida en

que la presencia sensible de la imagen crea nuevos sentidos no controlables por la inscripción verbal, y las palabras proponen percepciones de la imagen que violentan o amplifican lo sensible (Fernández, 2013, p. 110).

Ahora, ¿por qué estas imágenes? ¿Cuál fue el criterio de selección? Dada la complejidad de la naturaleza de la imagen, cualquier clasificación que presumiblemente se lleve a cabo bajo un riguroso sistema de selección no puede desaprobado la participación activa del sentido común y la intuición en esta tarea. “Es, entonces, una cuestión de opciones: ante cada imagen tenemos que escoger como queremos que participe, o no, en nuestros envites de conocimiento y de acción” (Didi-Huberman, 2004, p. 261). Recordemos por un momento, aquel juego de tarjetas que nos mostraba una serie de imágenes, de las cuales una de ellas, guardando una vaga conexión con el resto se presentaba como diferente del grupo; era una imagen discernible finalmente. La artimaña de este juego consistía precisamente en cuestionar “la relación de semejanza” entre un conjunto de imágenes. “Para saber hay que imaginar” (Didi-Huberman, 2004, p. 231) encajaría perfectamente como el eslogan del juego.

La idea de *indiscernibilidad* que Didi-Huberman (2004) plantea en una relación de semejantes, es fracturada – nos dice– al momento de disociar los elementos de una de las estructuras, por lo tanto dejan de ser intercambiables e indistinta la sustitución de una con otra (imagen). Siguiendo este razonamiento, nos enfocamos en las “semejanzas fracturadas” por así decirlo, de las representaciones del cadáver; pero precisamente esta “disociación de estructura” de la que habla Didi-Huberman, donde la semejanza ya es “apariencia”, ostentaba desde nuestro punto de vista, mayor accesibilidad al fenómeno cadavérico. Digamos que estábamos al acecho de “singularidades”.

Respecto al fotograma “rayado” de George Stevens en el film de la liberación de los campos de concentración, Didi-Huberman (2004) subraya: “Se trata de una singularidad, pero cuyo montaje debería permitir su articulación y elaboración (p. 248) ¿Qué queremos decir con esto? que esa “singularidad” se vuelve una suerte de dispositivo eficaz en la construcción discursiva, un gesto que procura nuevos significados al movilizar las interpretaciones en otro sentido. En esta línea de pensamiento aurora Fernández (2013) nos comenta, que tratándose de arte, la lectura que le atrapa siempre comienza por “las singularidades del arte, de la imagen, de las cosas” (p. 112) y en la misma tesitura Thierry (2010) señala “las preguntas y los problemas nacen siempre de configuraciones singulares” (citado en Fernández, 2013, p. 113).

Una de las tantas dificultades que presentó la investigación fue que en nuestra recopilación gráfica de datos, había una homogeneidad en el tra-

tamiento del tema en todas estas imágenes consultadas, después de un tiempo de no saber cómo afrontar el fenómeno de la putrefacción en dichas representaciones, optamos iniciar el discurso a través de las diferencias, o bien “singularidades” que iban surgiendo al confrontar determinado banco de imágenes. Este confrontamiento al mismo tiempo nos obligaba a cuestionar conceptos fundamentales en nuestro tema de estudio, tales como el color, olor, forma, desmaterialización, repulsión/atracción, etcétera. Así fue que comenzamos a hilar distintos factores de la problemática en la representación del cadáver en función de su “supuesta” condición putrefacta.

Nosotros lo que hicimos prácticamente fue ir desarrollando conceptos mediante la confrontación de dos o más imágenes (provenientes incluso de medios distintos) partiendo del elemento “singular” o gesto discordante (en contraposición del gesto concordante) de la representación. Por ejemplo: el cadáver en las populares “Lecciones de anatomía” del siglo XVII y XVIII; figuraba en la confrontación La lección de anatomía del Dr. Willem van der Meer de Peter van Mierevelt, la del Dr. Frederik Rush de Adriaen Backer y la del Dr. Tulp de Rembrandt. El hecho de que la lección de Rembrandt representara la disección del cadáver comenzando por el antebrazo, cuando lo convencional del procedimiento era primero abrir el abdomen, valió para ser considerada en el análisis. Ahora bien, la disposición sintáctica de la lección del profesor Tulp, pese a la gran semejanza con la fotografía de Freddy Alborta que representa al cadáver del “Che”, las desempataba el magnetismo que tiene el personaje tendido, reflejado en ese acercamiento y búsqueda de contacto de los personajes con el cadáver de Ernesto Guevara, a diferencia del “evitamiento” de aquel otro cadáver a merced de los anatomistas.

Pondré un ejemplo más. Dentro de la historiografía del cadáver, las fuentes médicas destacaban la funcionalidad y en ciertos contextos, la fascinación del fragmento anatómico. De la gran variedad de representaciones de este género, dos imágenes llamaron fuertemente nuestra atención: *La lección de anatomía* del doctor Petrus Camper de Tibout Regters y la fotografía de D. Hirst al lado de cabeza de cadáver, ambas imágenes conectaban por un ingrediente de comicidad, pero se diferenciaban (gesto discordante) en el refinamiento de un sentido del humor. Mientras que la pintura de Regters con su soberana sobriedad termina en una hilarante representación, la fotografía de Hirst lo hace en un cínico humor negro. Algo similar pasó con la selección de las cabezas de Gericault y la fotografía de Peter Witkin *Banquete de tontos*, emparentadas mediante la alegoría de “la naturaleza muerta”; la primera busca la realidad en su representación a toda costa, la segunda se propone jugar con ella.

De este modo cada imagen iba incorporando, además de la especificidad de su discurso icónico, un referente histórico. Se puede decir que, había en todo momento un elemento “vinculante” proveniente sino de la confrontación de imágenes, entonces de la literatura crítica, que mantenía la continuidad en el discurso. En ese sentido, “Es el montaje el que produce la escritura pero ese montaje su vez es el resultado de una técnica de lectura” (Fernández, 2013 p. 111). Ya decía Didi-Huberman (2004) que el “montaje” como estrategia del discurso exige un trabajo dialéctico con las imágenes, así, al “confrontarlas” ayuda a que estas pregonen sus posibilidades como un complejo facultado para desvelar lo real.

En lo que atañe a su estructuración, el cuerpo de este trabajo está dividido en seis capítulos. El PRIMERO, hace propiamente la descripción del objeto de estudio; nos lleva hacia la naturaleza del cadáver, su realidad biológica como materia orgánica en proceso de descomposición. Se explica el fenómeno cadavérico y se delimita la fase que será objeto de análisis dentro de dicho fenómeno. Por otra parte, se realiza una aproximación a la terminología forense para precisar circunstancias del proceso transformativo del cadáver. El capítulo cierra con referencias a pequeños actos rituales o conductas de evitación del hombre, como mecanismo de defensa contra creencias en torno a la figura del cadáver.

Antes de proseguir con el contenido del siguiente bloque, será conveniente aclarar el concepto que lo presenta. Nosotros entendemos por *estesís*, el proceso mediante el cual el sujeto se hace consciente de realidades circunscritas a su entorno. La *estesís* va más allá del automatismo perceptual. En el SEGUNDO capítulo comenzamos por exponer la actividad del sujeto en términos puramente perceptuales, hasta que el proceso *estésico* culmina con la experiencia sensorial; es decir, que el sujeto logra compenetrarse con las cualidades del objeto, en este caso el cadáver. Esto nos lleva al siguiente tema: el asco. Quizás el más representativo de los sentimientos dentro de la dimensión *estésica* del cadáver. El asco se aborda en su especificidad, su fuerza expresiva y manipuladora. Del mismo modo se destaca su mecanismo de acción y su significado a nivel social y cultural. Los aspectos fuertemente vinculados con el sentimiento del asco, se deben en parte al inevitable funcionamiento de nuestro sentido del olfato. El capítulo TERCERO hace un breve recorrido a través del tiempo por distintas culturas, mostrando los comportamientos implicados a partir del olor y el gesto denigrante que la cultura occidental, sobre todo, ha venido desarrollando en torno a los asuntos de la nariz. Naturalmente, la estigmatización del sentido ha construido afanosamente la efigie del repertorio discriminatorio, no sólo del cuerpo muerto, sino también el del cuerpo vivo.

En el capítulo CUARTO se habla del comienzo de la instrumentalización del cadáver por la ciencia médica. La transformación del cuerpo hu-

mano a objeto de “mostración” y “demostración” por la filosofía de una ciencia, que tras inhibir su proceso natural de descomposición, tramita su duración en el tiempo... Tiempo que más tarde, acogerá el arte como materia estética. El QUINTO capítulo expone al cadáver como materia significativa en estrecha relación con la amplitud semántica del escenario de su recepción. Un escenario que le confiere una estética y ciertas propiedades de presencia. Cada escenario comporta a la vez el sentido de una mirada. La variedad de estos “modos de mirar” al cadáver constituyen la tipología de su representación. Por último, lo que corresponde a la parte gráfica de la tesis está dado por el capítulo SEXTO (Prosaica de un cuerpo cadavérico): nuestra lectura del modelo anatómico del cadáver. “Prosaica —dice Mandoki— es una mirada estética a la vida cotidiana” (2006, p. 151); es una manera simplemente de pensar la trascendencia de lo ordinario. Puesto que no topamos con cadáveres en el día a día como lo hacemos con los árboles, nuestra prosaica aquí, comulga más cerca de la mirada estética respecto a un fenómeno de la cotidianidad de la vida (como acontecimiento), o bien si se prefiere, sobre la cotidianidad de la muerte.

Sólo nos resta comentar que, para la organización secuencial de los temas en títulos y subtítulos se decidió respetar el método de señalización que nos fue útil durante el desarrollo de la investigación, a la hora de vincular contenidos, contrastar teorías o anexar comentarios. El método aludido consiste en la combinación de número y letra. El número queda destinado a títulos y la letra mayúscula (orden alfabético) para los subtítulos. Dentro de estos últimos encabezados, el contenido en sí queda asignado con la letra minúscula. Por ejemplo:

(1. A. c.) (Título de capítulo, subtítulo temático, contenido)



*El fenomeno putrefacto
y la frescura*

MARCO TEÓRICO

1.A

FENÓMENOS INMANENTES AL CADÁVER

1.A.a

FENÓMENOS CADAVERÍCOS (TANATO-SEMIOLÓGIA)



Las miniseries de televisión han hecho del cadáver hoy en día su tema predilecto y objeto de entretenimiento. En estas miniseries se puede ver la obsesión por construir un discurso cada vez más apegado a las ciencias forenses, pero, obedeciendo a un esquema propio de diseño de cuerpo. Un diseño que se sustenta en una búsqueda constante de fórmulas y recursos visuales que ponen en evidencia el estado actual de la tecnología de la mirada. Es bastante común, en este formato televisivo, la sobresaturación informativa que se genera a partir de los dos métodos descriptivos que conforman el discurso. El textual, con su específica terminología proveniente de la ciencia forense, por una parte; y el visual, con su vasto armamento de estrategias comunicativas de la imagen, por otra parte.

No podemos negar que el discurso cadavérico construido por los medios de comunicación masiva, son ya parte de la organización y el sentido de nuestra mirada en la percepción del cadáver. Estamos cada vez más familiarizados con el argot y los métodos de estudio de la medicina forense, a tal grado que su terminología precisa la adoptamos para que forme parte del repertorio expresivo de nuestra cotidianidad. Precisamente de ahí tomamos prestado el concepto de *fenómenos cadavéricos*, el cual nos permitirá acercarnos a la realidad puramente biológica del cadáver. Lo que

se pretende mediante este breve apartado es exponer al objeto de estudio exclusivamente bajo los términos de la medicina legal, aprovechando su imparcialidad en la descripción detallada que hace de las propiedades fundamentales del fenómeno. Asimismo, no está de más mencionar que se pondrá énfasis sobre todo, en aquellos estadios que corresponde propiamente a la descomposición del cadáver. El resto de las fases que comprenden el fenómeno cadavérico sólo se mencionarán para no perder la idea general del proceso.

Bajo el término de *fenómenos cadavéricos* se identifica a una serie de procesos transformativos que experimenta el cuerpo en el momento que se extinguen los procesos biológicos vitales. En ese momento, es cuando el cadáver va a adquirir connotaciones de texto, convirtiéndose en superficie corporal provista de un conjunto de datos biológicos a descifrar por la mirada analítica del forense. Estos datos quedan comprendidos en el signo cadavérico y resumen diversas observaciones en relación a la transformación de la materia. La elaboración o aparición de este signo sobre el cuerpo del cadáver está sujeto a una variación temporal, factor que determina las cualidades del mismo. El signo se estudia sistemáticamente por orden de aparición, quedando clasificados por lo regular en tres bloques: inmediatos, mediatos y tardíos. A este estudio se le conoce en la medicina legal como Cronotanato-diagnóstico, pero su importancia en el presente proyecto queda limitada a la aportación de los esquemas descriptivos del signo cadavérico durante su proceso de descomposición.

De acuerdo a la clasificación de Vargas Alvarado (1999), el fenómeno cadavérico queda organizado en signos *tempranos* y signos *tardíos*. Dentro de los *tempranos* consideraremos el enfriamiento, las livideces, la rigidez y el espasmo cadavérico. En lo que atañe a los signos *tardíos*, éstos se dividen a la vez en *destructores* y *conservadores*; tomaremos únicamente los *destructores*. De ahora en adelante para una más rápida ubicación de los signos, asignaremos una letra (A) para los tempranos y la letra (B) para los tardíos. Las correspondientes subdivisiones quedarán representadas mediante números seriados.

En los fenómenos tardíos *destructores* (B)1 está comprendida la autólisis, la putrefacción y la antropofagia cadavérica. Estos estadios conforman lo que entendemos como la evolución natural del cadáver, que finalmente terminará con la destrucción del cuerpo (Gutiérrez, 2008). Retomando los signos *tempranos* del fenómeno (A); conforme se van enlistando explicaremos brevemente en qué consiste cada uno.

- (A)1. *El enfriamiento cadavérico*; el cuerpo pierde calor y se regulariza con la temperatura del ambiente, por lo tanto es un signo que modifica la coloración del cuerpo.

- (A)2. *Livideces*; se debe a que la sangre sigue circulando (circulación póstuma); cuando ésta llega a acumularse en la piel crea manchas oscuras conocidas como las livideces cadavéricas. Es un signo que orienta respecto a la posición que el cadáver ha mantenido por largo tiempo.
- (A)3. *Rigidez cadavérica*; también conocida como rigor mortis. Se manifiesta por el endurecimiento y retracción de músculos, aparece aproximadamente a las tres horas de la muerte y desaparece entre 20 y 24 horas. Su desaparición marca el inicio de la putrefacción.
- (A)4. *Espasmo cadavérico*; fenómeno que se caracteriza por una rigidez momentánea, inmediata a la muerte. Puede quedar manifestada en un fragmento o en todo el cuerpo.

Aquí terminamos con los signos *tempranos*, pero antes de continuar es conveniente dejar en claro que, el fenómeno cadavérico no necesariamente hace referencia al fenómeno de la putrefacción. Este último queda comprendido en el primero, pero puede no estar manifestado aún; es decir, si nos atenemos al nivel de registro más puramente visual, el cadáver reciente no va a presentar ningún signo de putrefacción evidente, no obstante de que el fenómeno cadavérico haya comenzado su proceso. Por tal motivo, siendo la *putrefacción* un estado específico dentro de esta cadena de sucesivas alteraciones, la distinguiremos como la descomposición propiamente dicha de la materia orgánica del cadáver. En ese sentido, serán los fenómenos cadavéricos *tardíos* (B)1 los encargados de describir, con lujo de detalles, al fenómeno de la putrefacción:

- (B)1.1 *Autolisis*; inicia la disolución de tejidos.
- (B)1.2 *Putrefacción cadavérica*; descomposición de órganos; comprende cuatro etapas:
 - (B)1.2.2. *Período cromático*; se anuncia a través de una mancha verde abdominal entre los huesos ilíacos, 24 horas después de muerto. También es característico el veteado venoso que se presenta aproximadamente a las 48 horas. Por último, el cadáver adquiere una coloración verde-negrizca a los cuatro días.
 - (B)1.2.3. *Período enfisematoso*; hinchamiento de tejidos. Las mejillas, párpados y abdomen se vuelven prominentes. Aparición de ampo-

llas y despegamiento de la epidermis; esto sucede siete días después de la muerte.

(B)1.2.4. *Período colicuativo*; como su nombre lo indica: licuación de los tejidos. El cadáver adquiere un aspecto acaramelizado. Los signos se manifiestan entre 15 a 30 días después de la muerte.

(B)1.2.5 *Período de reducción esquelética*; entre 3 y 5 años.

(B)1.3. *Antropofagia cadavérica*; destrucción del cadáver por la presencia de insectos (moscas) y alimañas carroñeras; conocida también como fauna cadavérica.

Iremos pues, descubriendo en qué medida los signos de **A** aparecen en **A'**, siendo **A** la presentación real del cadáver y **A'** su representación (Fig.1). Si esta no es del todo discordante y existen puntos de relación, vasos comunicantes entre ambos signos ¿cuáles son los signos que comparten en común? Si es posible hablar de un grado mayor de semejanza entre signos (cadavéricos) ¿qué estadios aparecen representados con mayor frecuencia en la fenomenología del cadáver? ¿Existe alguna correspondencia del signo putrefacto en la representación?

FIGURACIÓN ILUSIONISTA

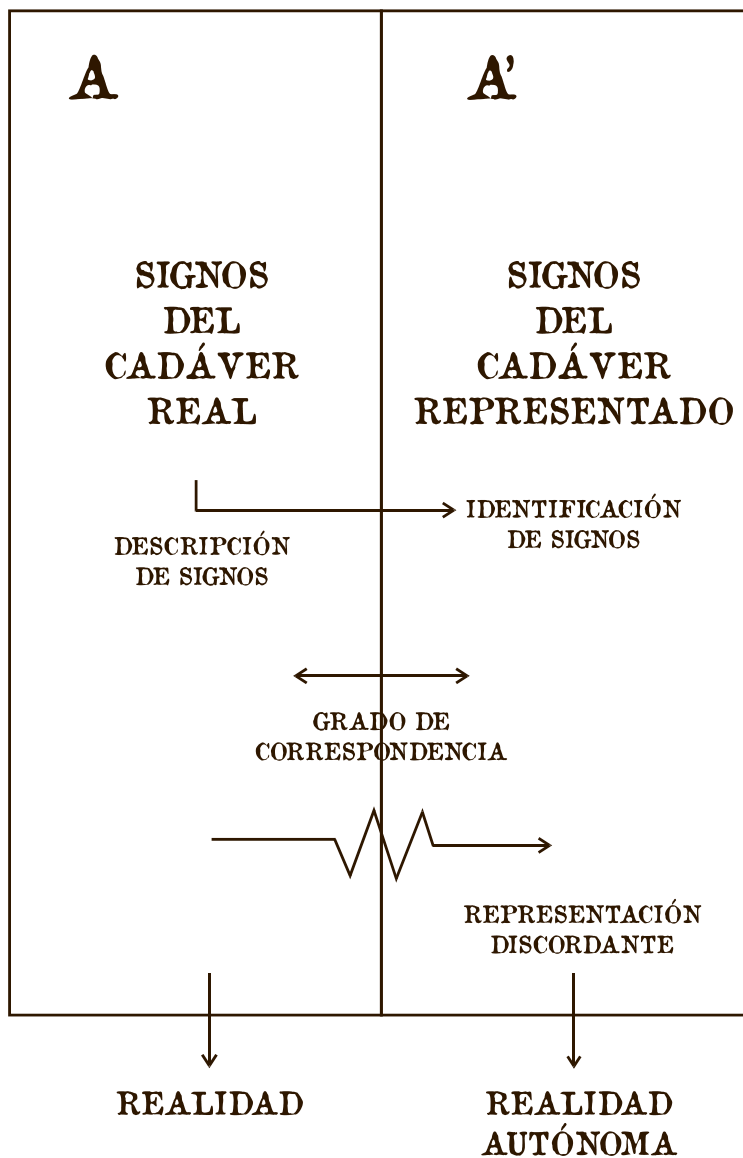


Fig.1 Muestra a grandes rasgos la dinámica de sentido en la correlación de los signos dentro de ambos planos **A** y **A'**.
Fuente: diseño propio.

1.A.b

“CIERTO OLOR A PODRIDO”

Zumbaban las moscas sobre ese vientre pútrido,
Del cual salían negros batallones
De larvas que emanaban como un líquido espeso
Para aquellos vivientes andrajos.

Todo aquello ascendía, descendía como ola,
Habitaba chispeante,
Se diría que el cuerpo, hinchado de aire vago,
Vivía al multiplicarse.

Charles Baudelaire, Una carroña, 1857
[fragmento].

La forma de *pensar* el cuerpo es también la forma de *expresar* del cuerpo. El vasto conjunto de signos que se manifiestan voluntaria o involuntariamente a través de este, conforman parte de lo que conocemos como comunicación *no verbal*. El repertorio mecánico de las expresiones es bastante amplio; desde la sencillez de una sonrisa y demás gestos portentosos, hasta la sofisticación de posturas socializadoras o indispuetas, pasando por la impensable orientación espacial del cuerpo (proxémica). Cuerpo, distancia, actitud, proximidad... todo parece murmurar, hablar, protestar por la necesidad de un espacio íntimo, personal, social y público. Así, los cuerpos se vuelven textos que leemos en una multitud de signos que devienen en lenguaje, en expresión comunicativa al margen de esa otra dimensión del “decir” con la palabra.

En esta tesitura, cualquier cuerpo es un parlante por derecho propio, incluyendo al del cadáver. Ni su inmovilidad que le concede la calidad de “bulto”, ni la poca agraciada manera de “estar-muerto” (¿acaso hay otra manera de estarlo?) liquidaron aquel derecho de decir, pero al tratarse de la última oportunidad para ejercer tal derecho, desesperadamente lo expresa a grito. No en el gesto, ni posturas, sino en la determinación del espacio. A diferencia del cuerpo que usa el espacio, el cadáver lo toma, se apodera de él, lo hace suyo imponiendo límites detectables a los *otros cuerpos*. No hace falta profundizar en argumentos para afirmar que no existe “una asquerosidad tan absoluta como [...] el olor a putrefacción” (Kolnai, 1929, p. 197). Es precisamente ese olor del ser humano muerto, lo que se pone más de manifiesto para el ser humano vivo.

Para kolnai una de las cualidades del objeto asqueroso es su capacidad de *adherencia*, propiedad que le concede su poder “altamente contagiante” (ibíd.). Bataille (2010) no difiere, al considerar esta facultad de *contagiar* como una característica fundamental de la presencia del cadáver. Nuestro ajuste sería, que lo esencial del cadáver es su condición pestilente, nauseabunda, putrefacta. Lo que va a resultar de esa presencia-esencia es la *contagiabilidad*, consecuencia de su propia condición pútrida. Salabert (2009), en su análisis de la bioinstalación *Necrosis* de Marcel-Lí-Antúnez, subraya el concepto de “contagiar” pero en su acepción de comunicar; les pregunto ¿qué otra cosa puede comunicar un cuerpo putrefacto si no es su olor? En efecto, el primer signo de comunicación que nos hace llegar un cadáver (en estado natural) se incrusta en el sentido del olfato; lo que hace ubicar su presencia, incluso digo, lo que determina su presencia de manera categórica.

Cuando un cadáver comienza a descomponerse las primeras sustancias que aparecen en escena son la cadaverina y la putrescina, amigas inseparables de muy mala reputación, pues a ellas se debe el singular y fuerte *olor a podrido* (Herrera, 2008). Sin duda, este es el indicativo inconfundible que hace del *signo olor* la expresión por excelencia del cuerpo cadavérico. Si el cuerpo putrefacto ha de comunicar algo será a un nivel muy elemental, con recursos de carácter primario basado en una reacción íntima entre el estímulo (olor) y el sentido (olfato), donde el olor, información sensible, llevará a cabo la función de proximidad entre sujeto y objeto contaminante. Esta proximidad, asimismo, se interpreta como distancia entre ambos, lo que pone a salvo al sujeto de la temible capacidad “adherente” del objeto; adherencia amenazante que ya advierte de un peligro de contagio. Cabría también hablar de *contagio* en ese otro sentido, el de *comunicar* a la vista y al olfato (principalmente), ya que la presencia del cadáver se adhiere a nuestro mirar y se posiciona en nuestros sensores olfativos de un modo casi corrosivo.

1.A.c

PUTREFACCIÓN.

LA REALIDAD BIOLÓGICA DEL CADÁVER

Debido a la situación de irregularidades que presenta el cadáver (pegajosidad, adherencia, semi fluidez, etc.), kolnai (1929) va a destacar lo podrido como prototipo de lo asqueroso, haciendo este último del primero su objeto esencial de veneración. Estas “irregularidades” de la materia

quedan comprendidas entre los distintos estadios de transición del cuerpo muerto, que técnicamente se conocen como fenómenos cadavéricos. A cada uno de estos estadios le corresponde una cualidad matérica, que será la que pondrá en evidencia el nivel de descomposición del cadáver en su proceso disolutivo:

Blando – rígido – macerado – licuado - graso - esqueletización (neutralidad)

Lo que viene a determinar en cierta manera el carácter putrefacto del cadáver, es lo que sucede en los estadios intermedios de la desmaterialización del cuerpo, es decir, durante la maceración y licuación. En esta interface, la apariencia de las superficies no es más que pulpa y viscosidad; se pierde la integridad del cuerpo, las condiciones de su contorno, a cambio prevalecerá *la mezcla*, rasgo distintivo de la imagen de la putrefacción. La mezcla va ser la indeterminación de la materia cadavérica, el borramiento de los límites de su presencia (física), el desagradable aspecto del “derretimiento” de la unidad corporal, todo ello gracias a la pluralidad fenoménica del cadáver. No sin razón, *la mezcla* es considerada como la marmita en donde se cocinan todas las cualidades del objeto putrefacto:

La disolución de la vida, que hay en la putrefacción, está asociado también un cierto aumento de vida, una patentización acusada de que algo viviente ‘existe allí’. Lo atestiguan el olor que se presenta o acentúa con la putrefacción, la decoloración a menudo muy marcada, el ‘brillo’ de lo podrido, todo el fenómeno de ‘agitación’ interna, de tumulto y hervor (kolnai, 1929, p. 199).

El mismo kolnai advierte de lo poderoso que resulta esta visión; el acontecimiento orgánico en su apariencia *de mezcla* es lo que verdaderamente va a intimidar al hombre, no la muerte en sí. Un cadáver humano trastorna nuestros sentidos si existe en él la imagen de la putrefacción, en otras palabras, si hay de por medio disolución sustancial del cuerpo. Para este autor, *la mezcla* es el paisaje orgánico que va reunir las condiciones propicias para potencializar esa otra vida, la vida inferior, rastrera y pululante; aquella que se desarrolla crecientemente sin control, desbordando la forma —si es que aún existe forma— de la que surgen.

No olvidemos que las cualidades de pegajosidad, adherencia, semi fluidez, fetidez del cuerpo en estado cadavérico, son las que hacen merecerle el título de objeto asqueroso en su mayor expresión; cualidades que propiamente corresponden a *la mezcla*, producto de la disolución sustancial del cuerpo. Este proceso disolutivo, va ser pues, la más pura imagen de la putrefacción manifiesta. Solo debemos tener en cuenta, que no todo

lo asqueroso implica putrefacción, pero al abordar la naturaleza pútrida no es posible disociarlo del asco. Por consiguiente, cuando se habla de que un cadáver perturba/trastorna los sentidos, el tono va ser a través del asco, pero no como simple desagrado sino como una reacción que obedece a intenciones más profundas. Un asco, que bajo ese efecto de inmediatez, esconde una combinación compleja de sensaciones y emociones que rebasan circunstancias meramente fisiológicas o psíquicas del individuo.

Volviendo al fenómeno de la putrefacción humana, en George Bataille (2010) vamos a encontrar un pensamiento acorde al de kolnai, en diversos aspectos:

El horror a la muerte no solamente está vinculado al aniquilamiento del ser, sino también a la podredumbre que restituye las carnes muertas a la fermentación general de la vida (p. 59).

Continúa en otro pasaje,

Esas materias deleznales, fétidas y tibias [...] donde bullen huevos, gérmenes y gusanos, están en el origen de las reacciones decisivas que denominamos náusea, repulsión, asco (p. 60-61).

Se ha dicho que lo pútrido es el objeto esencial del asco, y el olfato su plataforma más eficiente. Pero la visión del fenómeno va a potencializar ese efecto mediante la apercepción del exceso de vida bulliciente que acompaña al objeto putrefacto, reflejado en la multiplicidad desbordante de la unidad parasitaria, que trae consigo finalmente el consumo inmediato de su objeto (cadáver). Aunque tanto kolnai como Bataille, refieren a una naturaleza ambivalente de la podredumbre basada en la atracción-repulsión, sus fundamentos difieren entre sí.

En Bataille esa ambivalencia responde a la capacidad de lo putrefacto para generar vida; se lo atribuye a una concepción de la naturaleza de la maldad, asumida como vergonzosa y comprendida de algún modo en la representación de lo “corrupto”. Mientras que en kolnai, dicha ambivalencia parece quedar contenida al plano exclusivamente orgánico de la naturaleza pútrida, haciendo sólo referencia a la “manera de ser del objeto” (putrefacto) que va a articular ambas reacciones (atracción-repulsión) a través de una provocación condicionada por un factor de proximidad:

La 'provocación' que parte de lo asqueroso [...] es incitación y repugnancia, engolosinamiento y amenaza al mismo tiempo [...] el elemento repulsivo está asimismo en la raíz [del objeto putrefacto] [...] en el modo de ser del objeto (1929, p. 328).

En unas líneas más adelante nos dice: "La proximidad de aquel objeto, forma una unidad con la referencia intencional a la vida y la muerte, con la constitución del objeto mismo, con su manifestación [...] vida y muerte" (ibíd., p. 331).

La fuerza de atracción —siguiendo a kolnai— que lo impulsa (al sujeto) hacia este objeto, es un sentimiento de afinidad con los procesos putrefactivos; la irremediable suerte de nuestro cuerpo. Finalmente la reacción típica ante el objeto asqueroso (léase cadáver) de rechazo/atracción, se resuelve con la actitud de distanciarse de este. De la relación inminente de proximidad entre sujeto/objeto, la expectativa estará generando una situación de tensión emocional que va a desembocar en temor, pero no enfocado a "la eficacia del objeto [como contaminante], sino a la proximidad del objeto. Proximidad tomada en sentido de palpabilidad" (ibíd., p. 330). Aquí, el sujeto desvía la atención que tenía en el objeto para centrarse en sí mismo, ya que esa proximidad tentativa que ventajosamente coloca al objeto respecto al sujeto, está advirtiéndole de su capacidad adherente (propiedad fundamental de la podredumbre). Es entonces que la proximidad se vuelve potencialmente "agresiva, 'caliente', adherente [...] De aquí la reacción defensiva, de repugnancia contra él" (ibíd., p. 332).

El planteamiento de Bataille (2010) en relación a la reacción defensiva contra el cadáver está construido a partir del concepto de violencia. El cadáver para él es un signo de violencia en dos sentidos:

- a). Cuerpo violentado por la muerte
- b). Cuerpo destinado al aparatoso desorden biológico

En (a) la muerte es vista como la fuerza desconocida que irrumpe en el curso normal de las cosas; en (b) es la imagen inminente de la putrefacción y sus efectos. Aunque (b) es consecuencia natural de (a), el cuerpo es considerado un soporte doblemente victimado. El plan de distanciar lo más posible al cadáver, en el enterramiento el hombre encontrará la estrategia con mayor eficiencia. Esta idea de colocar al cadáver bajo un montón de tierra y piedras comenzó con un objetivo de preservación: salvaguardar el cuerpo de otros actos violentos, como las alimañas carroñeras. Pero a la vez, aparece otro factor que influyó en el conocido ritual de sepultar a los cadáveres: el miedo a la violencia que significaba la muerte. Mantener distante esa violencia se volvió prioridad; la presencia del cadá-

ver en la proximidad para con los vivos comportaba nociones de contaminación y contagio (Bataille, 2010). Así que “[...] si su deber es hundirlo en la tierra, es menos para ponerlo a él al abrigo, que para ponerse ellos mismos al abrigo de su contagio” (ibíd., p. 50).

Está más que dicho, que el *contagio* está íntimamente ligado a la putrefacción del cadáver. Pero en Bataille sobre todo, prevalece un sedimento imaginario ancestral en relación a la idea de contagiar. Dentro del pensamiento mítico del hombre, el término que el autor emplea para referir al contagio como “hecho”, es el de *peligro mágico*; concepto que hace alusión a una dimensión alterna, donde el sentido de las cosas se ejercita al margen del pensamiento racional.

Tú ahí, apaciguado cadáver fresco, substancia bulliciosa, agitación que hace brillar la podredumbre de tus carnes, “Ya no creemos en la magia contagiosa, pero ¿quién de entre nosotros podría asegurar que no palidecería a la vista de un cadáver lleno de gusanos?” (Bataille, 2010, p. 51).

Se dice que la putrefacción sin oxígeno suficiente produce los olores más nauseabundos, tan agresivos que son difíciles de soportar. Es el caso de los nichos; “los nichos de cementerios son testigos de la liberación de líquidos y gases que, en ocasiones, hacen estallar y quebrarse construcciones que no han sido debidamente diseñadas (Gallardo, 1997, párr. 12). Trátese de buenas o malas construcciones, estos sucesos son una evidencia del poder de la putrefacción; me pregunto, si esos estragos los produce en un material sólido y resistente como el concreto ¿qué no hará en nuestra conciencia frágil y vulnerable de seres humanos?

1.A.d

SOBRE ALGUNOS MÉTODOS PARA LA SUPERACIÓN DEL OBJETO PUTREFACTO

Estudiar objetivamente la putrefacción lleva implícita una actitud de confrontación con el fenómeno. Confrontar es también reducir distancias, distancia que a la vez actúa a favor del reconocimiento del objeto putrefacto. Este sería el primer paso de un plan de desarticulación, en cierto modo, del poder que ejerce lo desconocido sobre el hombre. El propósito final sería comprender una secuencia de hechos en torno a la presencia del cadáver —incluso ir más allá—, además de su cambiante aspecto de órganos y tejidos en lo sucesivo. Bataille (2010) lo va a exponer de la siguiente

manera; la repulsión que el hombre manifiesta hacia la podredumbre es una reacción que se encuentra en la raíz de su condición humana, sin embargo al “excluirlo”, como una suerte de archivo suspendido indeterminadamente, aquel contenido admite en algún otro momento la posibilidad de ser superado.

En ese sentido, se explican las prácticas de los pueblos arcaicos de poner a desecar los huesos humanos. El plan se ha puesto en marcha mediante esta estrategia de control emotiva, buscando contrarrestar la violencia manifestada en el cadáver. No olvidemos que para Bataille la muerte es el acto violento, y el cadáver el cuerpo violentado; expulsar esa violencia del cuerpo expresada en las carnes pútridas es desarticular la amenaza de la violencia desde el punto de vista de los sobrevivientes. Este pensamiento quedará reflejado en el acostumbrado ritual de limpieza de huesos. Así, “los huesos blanqueados ya no tienen el aspecto intolerable de las carnes corrompidas [...]” (2010, p. 60). Desde otra perspectiva los huesos representan simbólicamente el estadio inofensivo del cadáver, la estabilidad del ímpetu de la muerte; se transforman en instrumentos humanos, piezas clave de una especie de ritual de evitamiento para “atenazar” a la muerte y así, procurarle un espacio, un nombre, una condición matérica que le permita el diálogo y la convivencia *con y dentro* de la vida. Condensando esta idea; los huesos, el esqueleto... representan la eficacia simbólica del destierro de la putrefacción del cuerpo-cadáver por el hombre. Ahora, exentos de la agitación virulenta y sobrecogedora de la podredumbre, se vuelven la imagen de la presencia soportable de la muerte.

En otra tesitura, pero vinculada igualmente a la amenaza viscosa y pegajosa de la descomposición, se va a desarrollar la técnica antigua de preparación de los esqueletos destinados a fines didácticos. El método empleado de “limpieza” consistía básicamente en una caja llena de orificios donde el cadáver se introducía para su maceración. Durante este proceso, las vísceras eran expulsadas, manteniendo intactas las articulaciones. Barón señala al respecto:

Se coloca el cadáver en una caja larga, de madera, que se rellenaba de cal y se salpicaba de agua, cerrándola a continuación y manteniéndola así durante ocho días; se practica una serie de pequeños agujeros en toda la superficie de los tableros de la caja y se hacía pasar una corriente de agua, a fin de que los tejidos, no óseos, desintegrados, saliesen juntamente con la cal. Algunos días más tarde se sacaba el esqueleto y se exponía al sol (1970, p. 147).

El método antiguo no parece satisfacer del todo al insigne anatomista Andrés Vesalio (1514-15649), por laborioso y complicado. Así que decide adoptar una “técnica singular”:

[...] Utilizar una gran marmita, llena de agua, en la que sometía a ebullición los huesos, durante tres horas o más, según fuese la edad del individuo [...] Una vez hervidos los huesos, [...] los limpiaba el mismo con un cuchillo y los secaba junto al fuego (ibíd.).

Nótese en la descripción que hace Barón, que no sólo hervían los huesos en la marmita, sino el cadáver completo. Es un dato que omite el autor dentro de la “singular técnica” de Vesalio. No cabe duda, que el abandono de la tradicional metodología de preparación de esqueletos tiene relación con la reputación intratable de la materia corrupta. En el método de la caja, por ejemplo, se minimizaba la agresividad de la apariencia putrefacta, no así, el trabajo de lidiar con la pastosa humedad del despojo que iba generando el proceso, lo que ya resulta una motivación para la repugnancia. Ya que “aquello” (despojo) es el producto de un proceso que inicia en una superficie húmeda, viscosa y pútrida; en cambio, la táctica de *la ebullición* escamotea no sólo la aparatosidad implícita en el proceso disolutivo del cadáver, también mantiene al margen la venenosidad natural de la materia cadavérica.

Sin duda, va ser en los antiguos textos budistas donde encontraremos una larga tradición acerca del deterioro del cuerpo humano y la percepción de su naturaleza putrefacta. En *Cadáveres y Cementerios en la Iconografía Tántrica*, Preciado (2000) expone ampliamente el origen y sentido de las representaciones plásticas en el budismo tántrico; imágenes que giran en torno a deidades, muerte y cadáveres. Estás imágenes, no son más que la construcción exacta de descripciones textuales de antiguos manuales hindús, cuyo propósito es enseñar el método de visualización y meditación para cada deidad, con los beneficios obtenidos mediante estas prácticas. Un ejemplo de ello son los *sadahanas*, textos que además de guiar las visualizaciones de quien medita, cumplen con la función de iluminar al pintor en el acto creativo de la representación. En esta práctica, asimismo, queda señalado que en la ejecución de la pintura intervenga material del cementerio. De este modo, con los colores depositados en un cráneo humano y el pincel confeccionado con el pelo de un cadáver, el pintor inicia su creación. Esta aproximación al signo, al objeto “cráneo” y elemento “cabello” significaba una manera de meditar sobre la condición cadavérica.

Después de ilustrarnos con abundantes descripciones acerca de la muerte y el cadáver, el autor finalmente nos conduce al *smashana* (campo

crematorio). El *smashana*, es un lugar de legendaria tradición dentro del budismo tántrico para la meditación sobre el deterioro del cuerpo humano. Es el sitio obligado para la práctica tántrica; para la meditación sobre el cadáver:

el smashana [...] un paisaje de pilas funerarias, cuerpos sin vida en diferentes estados de descomposición y huesos esparcidos, así como bestias salvajes y aves de rapiña que merodeaban los cuerpos. El yogui solía habitar en los alrededores de este horrible lugar y meditar sobre la muerte, la putrefacción y la destrucción como la esencia de la realidad (Preciado, 2000, p. 197).

Al respecto, el texto *Vimuttimagga*, —seguimos en Preciado— que data aproximadamente del siglo IX, describe una intensa práctica de la meditación en torno al proceso de desintegración del cadáver. El texto aludido lleva por título “Diez percepciones de la putrefacción”. Los signos que comprende son: decoloración (1,2), abotagamiento (3), supuración (4), el agrietamiento (5), el mordisqueo (6), lo cortado y lo desmembrado (7, 8), el agusanamiento (9) y lo huesudo (10).

Preciado presenta el texto resumido y editado, pero asumimos que en la síntesis del proceso se conservó el orden original de las percepciones. Estas parecen no obedecer a un orden cronológico. Entre algunas existe una secuencia lógica desde el punto de vista de la evolución natural del cadáver hacia su desintegración, sin embargo, algunos estadios como el 7º y 8º no corresponden al sentido de esta secuencia; incluso sus signos (del cadáver) son la evidencia de factores ajenos a esa evolución orgánica del cuerpo putrefacto:

‘Lo cortado y lo desmembrado’: cadáveres [...] en variados lugares, [...] a quienes se les ha dado muerte con puñales, espadas o flechas [...] el estado del cuerpo en el que éste se encuentra cubierto de sangre y con los miembros cercenados se conoce como ‘Teñido de sangre’ (Preciado, 2000, p. 204).

Por lo tanto, deducimos de lo anterior, que se trata más bien de una combinación de estados propios de la materia y casos típicos del cuerpo violentado. Para redondear esta impresión, el *Vimuttimagga* expone un conjunto de signos, los cuales representaban las situaciones más comunes en el “hecho” cadavérico; hecho del que partían para describir progresivamente su descomposición. De cualquier manera, lo más relevante aquí si-

que siendo la profunda reflexión sobre un conjunto de signos manifestados en la disolución sustancial del cadáver, con el firme propósito de alcanzar un conocimiento pleno del fenómeno. El siguiente extracto forma parte del texto que venimos refiriendo, describe en qué consiste la práctica de *la percepción del abotagamiento*, el signo que comprende y sus beneficios.

[El abotagamiento es] el estado de hincharse como un cadáver hediondo el cual distiende su saco de piel [...] La exhalación de la mente dentro de la percepción del abotagamiento es su característica más destacada. El disgusto relacionado con la percepción del abotagamiento es su función. La reflexión acerca de la fetidez y la impureza son su causa cercana.

[...] Nueve son los beneficios acerca de la percepción del abotagamiento [...] un hombre es capaz de ganar atención al mirar el interior de su cuerpo, es capaz de ganar la percepción de la temporalidad y la percepción de la muerte.

[...] Entonces él va al lugar de los cuerpos en putrefacción. Evitando los vientos contrarios, él permanece allí, de pie o sentado, con el signo en putrefacción delante de él [...] Si se sienta lejos, él no puede alcanzar el signo. Si se sienta cerca, no puede obtener disgusto de ello, o ver su naturaleza. Si él no conoce su naturaleza no es capaz de alcanzar aquel signo.

*(Arahant Upatissa, Vimuttimagga, VIII, iii
citado en Preciado, 2000, p. 203)*

Hay un concepto interesante que aparece en la descripción de la práctica de meditación sobre el fenómeno, la *no-ilusión*; i. e. como una confrontación con el *signo*, donde se van a medir las posibilidades de su superación:

Entonces la no-ilusión es: cuando un yogui va a un lugar tranquilo y ve un signo en putrefacción, surge el miedo en él; si parece que en ese momento el cuerpo se yergue frente a él, él no se levanta, sino que medita. De esta manera él sabe, recolecta, entiende correctamente, observa bien e investiga profundamente el signo. Ésta es (la indicación de) no-ilusión.

[...] ¿Por qué busca el signo de 10 formas?

[...] Para atar la mente... (Preciado, 2000, p. 203).

La serie ilustrada de Kobayashi Eitaku (1870) “Cuerpo de una Cortesana en 9 etapas de Descomposición”, es muy probable que esté basada en el Vimuttimagga. Las diferencias son mínimas, entre que aparecen unos estadios en vez de otros y en un orden diferente, no obstante, es posible identificar cada uno de los signos expuestos en este texto. Cabe mencionar que la representación visual que hace Eitaku se apega más al concepto de cronotanatología manejado por las ciencias forenses. Incluso, sin tener conocimiento de los estadios putrefactos en su conjunto de características descriptivas, las imágenes por sí mismas contiene una lógica interna que nos permite hacer la lectura de un análisis secuencial de los signos de la descomposición del cadáver.

Las ilustraciones de Eitaku (Fig.2) quedarían representadas en este orden, de acuerdo a la identificación del signo mostrado en el texto Vimuttimagga : signo de la vida (1), de la decoloración (2), del abotagamiento (3), el agrietamiento (4), la supuración (5), el agusanamiento (6), el mordisqueo (7), lo huesudo (8) y (9).



Fig.2 KOBAYASHI EITAKU,
Cuerpo de una Cortesana en 9 etapas de Descomposición, 1870.
Fuente: <http://scientificillustration.tumblr.com/post/94057390167/linaliee-kobayashi-eitaku-body-of-a-courtesan>

2.1



2.2



2.3



2.4



2.5



2.6



2.7



2.8



Cuando el miedo asalta frente al signo de la putrefacción —dice el texto sadhana— no queda más que “abrazarlo” a través de la meditación. De este modo tendrá el conocimiento del signo y su significado, lo que “causa el surgimiento del objeto ilimitado” (Arahant Upatissa citado en Preciado, 2000, p. 204). Esta reflexión parece haber inspirado las palabras de Bataille (1970), quien dice: “Sólo por un retorno a lo podrido, pero no disimulado, no rebajado de antemano, según se hace generalmente, le es posible acatar al hombre su propia naturaleza (citado en Salabert, 2004, p. 109-110).

La incompreensión del cadáver (orgánicamente hablando) reflejada en la repulsión que nos produce, es directamente proporcional a nuestra negativa de mirarlo; mirar-lo putrefacto. Pero según Bataille (2010), esta negativa de aceptación orgánica del cadáver no tiene justificación aparente en un conjunto de cualidades objetivas del cuerpo putrefacto, y redirige el sentido primario de nuestra *repugnancia* a unos preceptos que forman parte de un sistema de control social, que recaen celosamente sobre el cuerpo del cadáver.

Esa sensación-reacción (asco) inmediata que nos provoca la carne en descomposición, es una combinación más compleja de emociones adquiridas y desarrolladas socialmente. Aquí, el cadáver sólo es un cuerpo cifrado con el signo de la nada, incluso antes de ser percibido en su maloliente corrupción:

Ese vacío es el cadáver en cuyo interior la muerte introduce la ausencia; es la podredumbre ligada a esta ausencia. Puedo acercar mi horror a la podredumbre (tan profundamente prohibida que me la sugiere la imaginación, no la memoria) [...] Puedo decirme que la repugnancia, que el horror, es el principio de mi deseo; puedo decirme que si perturba mi deseo es en la medida en que su objeto no abre en mí un vacío menos profundo que la muerte. Sin olvidar que, de entrada, ese deseo está hecho con su contrario, que es el horror (Bataille, 2010, p. 63).



Estesis cadauérica

2.A

LO PUTREFACTO A TRAVÉS DE LOS SENTIDOS

2.A.a

NOCIÓN DE SENTIDO



El sentido común nos dice que para que una experiencia pueda concretarse como tal, el aparato perceptivo es imprescindible. Lo que no significa, que una experiencia real sea la realidad contada por los sentidos. La realidad, ni el conocimiento de ésta es la transcripción fidedigna de un registro sensorial. La información obtenida por los distintos canales sensoriales es un contenido seleccionado y codificado del supuesto “hecho real”. Así que la experiencia que hacemos consciente está más próxima a la capacidad ficticia de nuestros sentidos, que a la exhibición de la realidad (Bilbeny, 1997). En el mismo orden de ideas, Schnaith (2011) dice:

lo que percibimos son menos objetos que significaciones y relaciones simbólicas.

[...]

A través de su propia actuación, y por decantación de sus propias experiencias previas y las de generaciones anteriores, el sujeto condiciona los estímulos que recibe y percibe. En este proceso [...] a la vez [se determinan] el campo perceptivo personal y social en el cual se han de recortar los objetos a percibir (p. 23).

Estos argumentos que desacreditan (o al menos no las reconocen) las genuinas operaciones receptivas de nuestros sentidos, dejan fuera de juego su actividad meramente sensorial, como también al soporte interpretante: el cuerpo, principio signifiante de todo acto perceptivo; porque sólo hay objeto, significado y verdadera experiencia si existe previamente un labo-

ratorio alquímico de las sensaciones, es decir, un cuerpo. Dice Merleau-Ponty, “Mi cuerpo es [...] el instrumento general de mi ‘comprensión’. Es él, mi cuerpo, lo que da un sentimiento, no solamente al objeto natural sino también a objetos culturales [...]” (1993, p. 250). Para Schnaith (2011) las cualidades del objeto no se perciben como tales, se asimilan imbricadas en juicios de valor asignados culturalmente a ese objeto, por tal motivo considera que no existe percepción del objeto en bruto.

Merleau-Ponty —en su fenomenología de la percepción— reconoce una función primaria de los sentidos, y otra función de mayor complejidad que va involucrar estructuras significantes de distinto orden (social, cultural, etcétera.). Para comprender ambas funciones es necesario, de principio, diferenciar las expresiones del *en sí* y *para sí* empleadas por el autor al señalar la modalidad receptiva. Los sentidos “para sí (mismo)” representan la verdadera experiencia del sujeto; los sentidos “en sí (mismos)” forman parte únicamente del acto perceptivo de una noción general de sensación. Esta operación de discernimiento del *en sí* y *para sí*, aplica igualmente a la sensación. El resultado sería, que la sensación *para sí* (mismo) participa en nuestra verdadera experiencia del mundo, y la sensación *en sí* (misma), (que no es propiamente un estímulo) puede ser únicamente la interpretación de un gesto que experimentamos como sensación. Es lo que sucede en la asimilación de vocablos: frío, caliente, amarillo, liso, rugoso, etc.; y en la percepción de estados emocionales del sujeto como la ira, la tristeza, el dolor, que sin experimentarlos en carne propia se comprende la sensación en los otros.

Ahora bien, —continúa Merleau-Ponty— el sentido de una sensación cambia al momento de interactuar, de conectar “sincronizadamente” con nuestro cuerpo, a partir de ese instante la sensación ya no es despersonalizada, es *intencional*. El carácter de intencionalidad va ser adquirido al momento de que surja la aprehensión de una cualidad específica del objeto. Estas cualidades no están consideradas como algo propias del objeto, están dadas por la intención perceptiva del sujeto. Dicho de otra manera, la cualidad no es *a priori* del objeto por percibirse, ésta (cualidad) se construye mediante la “atención especial” del sujeto: “Si las cualidades irradian a su alrededor cierto modo de existencia, si tienen cierto poder de hechizo [...] es porque el sujeto sensor [...] simpatiza con ellas, las hace suyas y encuentra en ella su ley momentánea” (1993, p. 229). Así pues, las *cualidades sensibles* son el atributo de *congenialidad* que va indicar la disposición afectiva por parte del sujeto a determinadas condiciones presentadas por el objeto. Detrás de esta idea, el objeto en su esencia se hace presente en una actitud; cuando se da una aproximación “sustancial” con el sujeto, dicha *actitud* deviene en cualidades. Si es posible identificar y definir *cualidades objetuales* desde el punto de Merleau-Ponty, asumimos que existe una atracción.

A lo que queremos llegar con esto es, que lo que hemos venido desarrollando como un conjunto de *cualidades* fundamentales del objeto putrefacto, indistintamente del modo en que se estructura su significado, se deben a una función primigenia de los órganos de nuestros sentidos. En este nivel, entre las sensaciones y su significado, sin mayores complicaciones podemos extraer sencillamente una experiencia sensorial (sensación *para sí mismo*) distinta de lo que podría ser el sofisticado mecanismo de nuestro sistema perceptivo:

Si quiero encerrarme en uno de mis sentidos y, por ejemplo, me proyecto enteramente en mis ojos y me abandono [e. g.] al azul del cielo, pronto dejo de tener conciencia de mirar y, en el momento en que querría hacerme enteramente visión, el cielo deja de ser una 'percepción visual' para convertirse en mi mundo del momento. [...] la cualidad sensible, la experiencia de los 'sentidos' separados sólo tiene lugar en una actitud muy particular, [...] la actitud analítica (Merleau-Ponty, 1993, p. 240-241).

Esta actitud analítica hará consciente la escritura de nuestros sentidos. Estarán pensando posiblemente que un análisis forzosamente involucra capacidades de otro tipo, digamos "racionales", y que dicha actitud analítica es contradictoria a nuestro pretendido *plan sensorial de la putrefacción*. Pero un análisis de la percepción no puede pasar por alto la experiencia de los sentidos. El cuerpo, nuestro cuerpo, seguirá siendo la maquiñita de sentir, donde las cualidades del objeto, antes de percibirse como tales (húmedo, viscoso, colorido, pálido, deforme, etcétera.) son una experiencia sensorio-corporal (Merleau-Ponty, 1993).

2.A.b

LA PUTREFACCIÓN INCIPIENTE

No estábamos del todo convencidos de incluir en el proyecto las propias impresiones sobre el fenómeno cadavérico. Pero después de una leve reflexión, consideramos que no sólo era pertinente, sino justo para el autor de esta voz escrita, dejar constancia de las mismas en este apartado. Señala Bilbeny (1997), que la experiencia como puede enriquecerse a través del lenguaje, de la palabra en su modalidad escrita o hablada, también puede empobrecerse al interpretar simplemente la fugaz impresión de nuestros

sentidos. Puede que tenga razón, pero cualquier intento por enriquecer esa experiencia también es absolutamente válido.

Quisiéramos saber ahora, ¿cómo es que se van a organizar nuestros sentidos en la percepción de fenómeno putrefacto? ¿Se involucran todos a la vez? ¿De qué va depender el orden de su función en el esquema perceptivo?

El tacto, el olfato y el gusto, nos dice Nussbaum (2006), son los sentidos más sensibles a lo repugnante; los “tres sentidos que la tradición filosófica considera táctiles, en vez de con los medianos o de distancia” (p. 113), como la visión y el oído. En cambio, kolnai (1929) respecto a este grupo incluye el sentido de la vista y descarta el gusto. Para Miller (1998), los órganos claves de los sentidos de acuerdo a la función que desempeñan en el asco, son la vista, el oído y el olfato; considera “que esta división concuerda tanto con la idea de que lo asqueroso consiste en la entrada de sustancias crudas (líquidas o sólidas) como con la idea de que está compuesto de imágenes visuales, sonidos y olores repugnantes” (p. 136).

Hasta el momento todas las clasificaciones expuestas, como los sentidos más vinculados a lo repulsivo son dispares. La catalogación general de los sentidos en distales y proximales, esto es, que actúan en la distancia o prescinden de ella, señala a la vista, oído y olfato para el primer grupo; el tacto y el gusto, para el segundo (Bilbeny, 1997). Aquí hay una coincidencia de los sentidos distales con la agrupación de Miller (1998), pero resulta incoherente el valor que tienen en su argumento con la etiquetación de “distales”. Mencionaremos una última clasificación (de tantas) de los sentidos, la más discriminativas sin duda, aquella que los organiza en superiores e inferiores. En el primer grupo se encuentra la vista, el oído y el tacto; el olfato y el gusto en el segundo grupo (Bilbeny, 1997). Como vemos, sólo existen coincidencias entre clasificaciones, lo que demuestra que el orden jerárquico de los sentidos está dada por la función que desempeñan, dependiente del ámbito en el que se estudian.

En cuanto a la experiencia personal con el cadáver, podemos decir que los principales sentidos involucrados en la percepción fueron la vista, el tacto y el olfato. Al menos durante las primeras sesiones las sensaciones se mantuvieron en ese orden de importancia. Con el tiempo, la intensidad de las mismas reestructuró la relevancia del sentido en nuestro esquema sensorial, quedando de la siguiente manera: olfato, tacto y vista. El primer día, visualmente la presencia del cadáver fue contundente. Aquí es donde cobra su mayor sentido aquella metáfora sobre “el peso de la ausencia” de un “alguien”, pues ese cuerpo tendido, ni más ni menos, dejaba caer toda su existencia a lo largo y ancho de la plancha de disección. No olvidemos el origen de la palabra cadáver (cadere, caer), “aquello que irremediable-

mente ha caído” (Kristeva, 2006, p. 10). El cadáver es *caída* que insiste en su acción de caer, seguir cayendo... revelándose contra toda superficie que pretenda soportarlo. Ese cadáver apenas sostenido por la plancha, era un impresionante monumento de carne que daba la sensación de ser inamovible, como todos los grandes monumentos. Tournier cuenta:

He tomado en mis brazos el pequeño cadáver [...] Y de pronto, a pesar de mi fuerza y aún habiéndolo previsto, he dado un traspies a causa de la carga. Afirmo solemnemente que este cuerpo [...] pesaba el triple o el cuádruple de su peso en vida (Tournier, 1970 citado en Salabert, 2004, p. 99).

La segunda sensación importante que experimentamos fue dada por el sentido del tacto, donde pudimos corroborar esa impresión del “estatismo monumental” del cadáver. La oportunidad de sostenerlo, se dio al tener que cambiar de posición el cuerpo. Aquella maniobra no fue más que un giro, y resultó suficiente para comprender el vasto sentido de un continente de carne asumiendo la materialidad de cada uno de los órganos expuestos. El cadáver viene a expresar el peso en bruto de la permanencia involuntaria del *ser* y *estar* sin vida. Levantar uno de esos brazos inertes, era experimentar el rigor de las leyes de una mecánica silenciosa, ralentizada por el herrumbre de la muerte. Dice Bilbeny (1997), que “toda sensibilidad empezó con el tocar. La especialización vino después con la vista, el sentido de la distancia, más ‘claro’ pero también menos entrañable que la anterior” (p. 78). Al tocar y hacer presión sobre el cuerpo del cadáver, el tacto nos regresa sin el sentido del hombre, vuelve a solas, únicamente con un postdata de lo orgánico.

Quizás el olor estuvo ahí mucho antes de que el cuerpo apareciera ante la vista; es más, el punto es incuestionable. Lo que sí es posible es que el estímulo no resultase significativo en la primera experiencia, este fue incrementando paulatinamente hasta dominar el panorama perceptivo de la escena, a tal grado que era complicado seguir dibujando. El olor reclamaba todos los derechos de *cualidad* fundamental del cadáver, así lo hacía recordar, manifestándose de forma ex abrupta en la vida diaria de entonces. Aquel olor nos acompañó durante semanas; paseaba, comía, dormía con nosotros. El olor no es muy distinto del que se percibe en los mercados de abastos; carne y grasa congelada. “No hay ninguna razón —dice Bataille— para ver en el cadáver de un hombre nada que no veamos en un animal muerto, en una pieza de caza por ejemplo” (2010, p. 61). Al menos en lo que a su olor se refiere no hay distinción alguna. Inclusive, era inevitable pasar frente a una carnicería y no montar la escena en la imaginación, de una disección humana dentro del establecimiento. Algo

parecido se experimentaba al abrir los frigoríficos de carnes frías en los supermercados. Cada uno de los cadáveres presenciados, tocados y dibujados estaba ahí, como si se tratara *de-facto* de la esencia del cadáver debidamente empaquetada, y por *defecto* con fecha de caducidad. Según Miller, no es posible recordar un olor experimentado con anterioridad, sin la presencia nuevamente de las moléculas en nuestro sentido del olfato, es decir, “sólo podemos recordar [...] olores por medio de una experiencia real del mismo olor [...]” (1998, p. 119).

Nuestra percepción, desde luego, no es la del cuerpo en descomposición; es la de la inhibición de la carne corrupta, la del desarme del mecanismo de la putrefacción. Es el olor contenido de la muerte que quiere y no puede ser; el signo de la presencia plena frustrada; el yo-orgánico suspendido a mitad de su camino. Aquel olor no puede ser otra cosa que el *no-rotundo* a la voluntad orgánica del cadáver.

2.A.c

LA PUTREFACCIÓN ESTABLECIDA

En torno al fenómeno putrefacto, el olfato ubica “un cierto olor a podrido”; el tacto dará cuenta de superficies blandas, rígidas o viscosas; la vista describirá quizás, una peculiar morfología aunada a la sincronización cromática del término de la vida ¿Y el oído? ¿Qué sucede con el canal auditivo? ¿Existe el mutismo de los sentidos?

La principalidad de unos sentidos respecto a otros, en cuanto a su función receptiva de la asquerosidad, hemos visto que varía entre los tratadistas de lo repulsivo. No obstante, coinciden en que el sentido del olfato tiene una importancia capital en este asunto. Dice kolnai (1929, p. 193):

El olfato es el verdadero asiento del asco. Los tipos asquerosos de olor son datos más primarios intensos que cualesquiera de las otras formas de lo asqueroso, y necesitan mucho menos el complemento de ideas o percepciones asociadas.

Este autor destaca sobre todo el carácter primario del “olor” como información sensible, puesto que el estímulo obedece en cierta forma a la presencia física del objeto, a modo de minúsculas partículas en los sensores olfativos. Es esta “reacción íntima” que se da entre estímulo y sentido

la que define su peculiar función de *proximidad elemental* en la provocación de lo repulsivo (Kolnai, 1929). En su discurso del asco —siguiendo a kolnai—, la “proximidad” es vista como un *co-objeto* por vincular al sujeto con el objeto. En este caso podemos adjudicarle esa misma función de conexión al olor, ya que refuerza la posición próxima del objeto; en esta relación, dicho olor se transforma en el *co-objeto* de la asquerosidad.

Indudablemente que existe algo más categórico que la presencia del objeto putrefacto, y esto es el propio olor que despide, haciendo efectivas sus cualidades de objeto nauseabundo. Las cosas serían distintas, dice Miller, “sin los olores de las heces, la orina, la descomposición y el sudor, ni éstas [...] ni la vida misma resultarían tan asquerosas” (1998, p. 107). Así no es de extrañar que el olfato esté considerado como uno de los sentidos indigentes. Según Bilbeny (1997), otro aspecto de debilidad de nuestro sentido es que “no nos permite conocer nuestra posición y [y por lo tanto] defendernos” (p. 79); lo que me parece un planteamiento poco convincente; si el distanciarnos no es una manera de defensa, estamos de acuerdo. No olvidemos que la reacción de rechazo es el gesto más evidente de nuestra repugnancia. El poner distancia respecto a aquello que olfativamente nos desagrade y nos asquea, es la manera en que el sentido del olfato nos protege real o imaginariamente.

Pero regresemos a la proximidad del objeto para presentar al sentido del tacto, al conducto sensible de la aprehensión táctil. El tacto será el sentido que superará toda relación de proximidad respecto a lo putrefacto, también es el que mejor ha facultado al hombre para desarrollar su amplio repertorio de términos y expresiones (lenguaje denotativo) referentes a los objetos repugnantes, como no lo ha hecho ningún otro sentido (Miller, 1998). Es la experiencia sensorial de ciertas cualidades táctiles de consistencia, más que nada intermediarias, las que conocemos y empleamos al describir lo putrefacto; prueba de ello es que “seguimos teniendo la impresión de que las cosas babosadas, pegajosas, resbaladizas, serpenteantes, grasientas o viscosas tienden más a dar asco que los que no presentan estas cualidades” (ibíd., p. 99). Pero kolnai (1929), por ejemplo, no considera estas cualidades en sí mismas como repulsivas, sino “predispuestas”; lo que indica que la repulsión de lo putrefacto en su argumento, no está determinada por la experiencia sensorial del tacto. Una vía distinta de percepción relacionada con nuestro sentido del tacto se activa con la experiencia sensorial de la temperatura. Al parecer, esta juega un rol importante en la sensación de lo putrefacto:

La temperatura tiene que ser la adecuada para hacer que el viejo caldo de cultivo bulla, hierba, se agite y se retuerza [...] Es hervir y bullir de la vida, la coagulación de la sangre, la erupción de úlceras supurantes,

el enjambre de gusanos-el asco mismo-operan en lo que llamamos área de descanso (Miller, 1998, p. 103).

En realidad, cada uno de los sentidos ya es bastante complejo en sí mismo dentro de las funciones que desempeñan en nuestro sistema perceptivo. El tacto quizás sea el más sofisticado. Debemos tener en cuenta, además, que un diagnóstico de nuestra percepción está constituido no sólo por la particular naturaleza del órgano del sentido, sino también por la fusión, combinación e interacción de sus funciones con el resto de los sentidos. Por lo que la referencia a ellos se limita únicamente a ciertos aspectos de su participación en la experiencia sensorial del fenómeno.

Volviendo a nuestro tema, tal vez sea el sentido de la vista el único que puede procurar la “belleza enrarecida” de lo putrefacto. La visión nos ofrece el objeto en su aspecto más general: configuración/estructura. Aunque prescindimos de las esencias da cuenta de una serie de datos provocativamente asquerosos, como la maceración de superficies blandas y gelatinosas, cromatismos indiferenciados, derramamientos de fluidos, secreciones, licuaciones orgánicas y demás parentela fenomenológica. Damien Hirst (BBC, 2009) habla de la imposibilidad de maravillarse de la estructura cromática que se manifiesta en la putrefacción de un cadáver, debido a la distancia que impone el fuerte hedor que despiden la materia. La intención estetizante por medio de las cualidades visuales del objeto, con frecuencia es boicoteada por la intensidad de las sensaciones del olfato. Y es que parece que las cualidades de la carne pútrida se dan en un desvergonzado y caótico vaciamiento de elementos formales, que nuestra gramática visual entra en conflicto para organizar aquello (en pro de la veracidad del contenido) en unas condiciones de tiempo limitado. Así, formas básicas de la materia, condiciones de contorno, diagrama cromático, volumen orgánico; todo ello forma parte de la fuerza de atracción y repulsión de la materia corrupta. “No tiene mucho sentido –dice Miller– hacer que aversivo signifique atractivo, pero si puede tener sentido comprender que la emoción que denominamos asco no sólo genera acciones aversivas” (1998, p. 164). Y continúa con su reflexión ajustando las posibilidades de que “lo asqueroso sea algo hermoso que se esconde tras una barrera asquerosa o que lo asqueroso resulte atractivo por sí mismo” (ibíd.).

En la idea de Miller sobre el asco, se asume en efecto que este no es una cualidad propia del objeto^P, lo que desmitifica su energía repulsiva. Tanto Miller (1998) como Kolnai (1929) argumentan que la experiencia sensible de lo putrefacto mediante el sentido de la vista, se manifiesta debido a la interacción con los sentidos del tacto y el olfato. Esta cooperación entre sentidos agrega mayor complejidad y a la vez eficiencia a nuestro sistema perceptivo. Comenta Bilbeny que “Cada órgano de los sentidos

P. De acuerdo a Merleau-Ponty, la cualidad objetual co-nace en la sensación intencional del sujeto que percibe (1993, p. 227).

parece reacio a compartir sus encantos, del mismo modo que es incapaz de transferir a otro sus fastidios” (1997, p. 139). La sinergia entre sentidos que es algo indefectible, no es más que la suma de cada una de las funciones específicas de nuestros sentidos. En la experiencia sensorial de la vista, el tacto será un cooperador incondicional, y viceversa. Todos hemos oído hablar alguna vez acerca de la capacidad “táctil” de la mirada. En esta propiedad de su naturaleza, “el tacto resulta una prolongación de la mirada [...] Descubrimos la solidez de los cuerpos en la medida también que los contemplamos” (ibíd., p. 142).

Ahora bien, centrémonos en una representación icónica. Visualmente para que algo de la impresión de que *apesta*, se recurre a una metodología constructiva de las superficies para configurar su apariencia de sensación-imagen, citando en la gramática visual, cualidades táctiles de consistencia intermedia. De este modo, un mal aspecto involucra la idea del tacto; el tacto insinúa en nuestro esquema sensorial olores desagradables y nauseabundos. Esta vendría siendo a grandes rasgos la dinámica de nuestros sentidos para valorar ciertas cualidades visuales como materia pestilente, indisociable de la podredumbre sustancial. Respecto a la percepción visual de lo repulsivo, Miller nos dice:

[...] darnos cuenta de que alguien percibe un olor pestilente no hace que nos identifiquemos con esa sensación. Las cosas que huelen mal se experimentan a través de las películas porque tienen mal aspecto o porque es evidente que resultarían asquerosos al tacto (1998, p. 124).

¿Cómo interpretaríamos esto? Que todas aquellas imágenes donde el objeto no muestra mal aspecto, porque tiene aún su superficie integra, homogénea, intacta de cualquier signo *sobre-activado*, evidentemente no resultaría asqueroso al tacto; por consiguiente, tampoco sería percibido como objeto pestilente. Supongamos que ese objeto representado fuese un cadáver; con su buen aspecto, con su superficie corporal *in-corruptible* que no levanta sospecha alguna al intransigente sentido del tacto. Ante nuestra mirada, aquel cadáver sería, sino un cuerpo desodorizado al menos no pestilente. Un cadáver no pestilente es un cadáver no putrefacto. La putrefacción no incluida en la sensación-imagen nos está indicando de principio las intenciones “no-orgánicas” de la representación.

Por último, respecto al sentido que nos falta por comentar, ¿admite el fenómeno de la putrefacción algún tipo de análisis mediante el oído? ¿Es correcto hablar de una experiencia sensorial auditiva de lo pútrido? ¿Qué registro le correspondería al órgano auditivo en la percepción de un cadáver? Comienzo a especular sobre los sonidos del cadáver y a lo lejos se

escucha la orquesta sinfónica de la descomposición; gorgoreantes tonos graves y purulentos agudos en un acompasado ritmo de la maceración. Kolnai dice, “Hay una cualidad visual relativamente sencilla de lo asqueroso [...] la impresión visual de ‘escarabajar’ y ‘pulular’ ” (1929, p. 197). Las cosas en constante movimiento pueden producir sonidos, de esta manera, lo visual se vincula “al oído que se encuentra [...] en el centro coordinador de los cinco sentidos. No en balde el oído [...] es el sentido más intelectual [...] También quien menos tolera el ruido o la falta de armonía” (Bilbeny, 1997, p. 79).

Para los principales tratadistas de lo repulsivo el oído es el órgano menos implicado en este fenómeno; su mínima participación perceptiva es más bien por asociación con la imagen. Podría entenderlo, que tratándose del sentido más intelectual, con su extraordinaria capacidad de la armonía, decidiera mantenerse al margen del escándalo y el bullicio que implica la aparatosa disolución sustancial de la carne.

2.B

EL ASCO... DE CADÁVER EN TRES MOVIMIENTOS

2.B.a

EL FALLO



a Edad Media es como el parque temático a donde siempre retornamos para buscar el sentido de nuestras costumbres, tradiciones y ciertos comportamientos sociales. Algunos de los hilillos del actual tejido sociocultural nos conducen hasta el origen de la madeja medieval.

La vida del Medievo no termina de sorprendernos. Da la impresión, en ocasiones, de estar más cerca de la ficción que de la misma realidad. En el imaginario, la sociedad medieval es una población asaz de vulgar, al parecer sin complejos en lo que atañe a comportamientos corporales. Cualquiera diría que vivían despreocupados por el respeto o conocimiento de unas mínimas normas de higienes personales y sociales. Asimismo, no es exagerado pensar que las humillantes condiciones de vida de la población comportara cierta habituación hacia lo repugnante o insano. Bau y Canavesse (2010) dan cuenta del pintoresco escenario característico de la baja edad media, empezando desde el

[...] alcantarillado deficiente, asfalto escaso y descuidado, barro en tiempos lluviosos y polvo en los períodos secos, pozos negros y letrinas sin saneamiento ni vigilancia sanitaria que los controlase, aguas estancadas y corrompidas, acumulación de estiércol y excrementos humanos en rincones y callejuelas, basureros a los que se arrojaban los desperdicios, aguas sucias y malolientes, mezcladas con los orines de los animales y las personas, que se arrojaban a la calle, luego se evaporaba o simplemente 'corrían' por la vía pública (p. 97-98).

Carmona (2005) agrega a esta lista de irregularidades,

Las formas y condiciones de vida que padecían, [la situación de] los sectores populares urbanos (hacinamiento, estrechez, miseria...), el estado tan lamentable que presentaba la mayoría de las habitáculos en los que moraban, la abundante presencia de ratas y pulgas que en ellos se cobijaban, la suciedad imperante por doquier y los nulos hábitos de limpieza corporal y del vestido (citado en Bau y Canavesse, 2010, p. 100).

Según Miller (1998) eran muy conscientes del objeto de asco y su capacidad contaminante. El desconcierto proviene que el concepto de asco era distinto, reaccionaban repulsivamente pero ante distintos objetos. Los fluidos corporales y excreciones humanas no motivaban la repulsión, o al menos no con la intensidad a la que estamos acostumbrados, lo cual explica de algún modo que estas sustancias no estaban consideradas como productos contaminantes. La *imagen grotesca del cuerpo* en la literatura medieval da muestras de ello, Bajtin dice:

lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él. Así es como las excrecencias [al igual que las excreciones] y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal (1987, p. 261).

Incluso, ese valor particular de la excrecencia del que habla Bajtin, reside en la comunión sustancial de cuerpos, en la proximidad de sustancias. A la excrecencia y los flujos corporales se les atribuye precisamente esta función valorativa de “contagiar” (en el sentido de comunicar) una actitud matérica. Prosigue Bajtin (1987): “el rol esencial es atribuido en el cuerpo grotesco a las partes y lados por donde él se desborda [...] y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo [...]; estas partes del cuerpo son objeto de la predilección de una exageración positiva, de una hiperbolización” (p. 261).

En este contexto, a diferencia de la escasa alusión a los olores, sabores y tacto, existe una preponderancia al sentido de la vista; abundan las descripciones sobre el cuerpo avasallado, descuartizado; cosa que Miller (1998) atribuye a que las culturas arcaicas eran sociedades de acción y no de sensación. Lo primero que se nos ocurre, es atribuirle a esta atmósfera bélica la construcción del cuerpo grotesco en el imaginario de la cultura y

en las páginas de la literatura medieval, donde son comunes las referencias a cuerpos despedazados, mutilados, órganos separados del cuerpo, intestinos, vísceras y cuerpos que arden. Pero la fuente creativa de la concepción grotesca del cuerpo proviene de cánones estéticos de la antigua india. Seguramente entre otras tantas influencias, pero los textos indios están considerados como una de las fuentes más importantes en el imaginario de la anatomía grotesca (Bajtin, 1987). Por citar algunos ejemplos:

Un desdichado fantasma jala y jala la piel; entonces se come primero la carne, dura y pútrida, que al estar gruesa e hinchada es más fácil de arrancar, los hombros, glúteos y la carne de los costados; después extrayendo los tendones, las entrañas y los ojos, abre la boca y del cadáver abierto lame con calma y come los residuos hasta llegar a la médula de los huesos.

La fantasma ha hecho pulseras con los intestinos y adornos en forma de loto rojos de las manos de las mujeres; a tejido collares de los corazones humanos y los ha enrojecido con sangre, en vez de azafrán, para que juntos llenen a sus amantes de deleite, y beban el vino de la médula de los cráneos.

(Subhasita Ratnakosa, [Un tesoro de joyas de la buena expresión] de Vidyākara citado en Preciado, 2000, p. 198).

En este otro texto, la presencia demoniaca va ser quien realice el desmembramiento del cuerpo:

Algunos demonios vomitaban veneno; otros, como Bermudas, empuñaban víboras de mar. Algunos estaban comiendo carne humana y bebiendo sangre, mordisqueando manos y pies, cabezas, hígado, entrañas y huesos. Sus cuerpos eran de diferentes colores: verdes, azul oscuro, café rojizo, azul, rojo y amarillo. Algunos tenían los ojos discos y los globos oculares como pozos, ojos inflamados o fuera de sus órbitas y colgantes; ojos mañosamente entrecerrados o torcidos, ojos cambiantes y deformes.

[...] Algunos tenían orejas de cabra, de cerdo o de demonio, como las orejas colgantes de un elefante o las orejas de un jabalí. Algunos no tienen orejas. Algunos parecen esqueletos de enjuto cuerpo pero con el estómago hinchado. Otros tenían estómagos como cántaros y pies como cráneos. Su piel y carne estaba marchita, no tenían orejas, narices, manos y pies u ojos y cabezas. En su deseo de beber sangre, algunos se cortaban las cabezas entre ellos... Otros demonios llevaban guirnaldas

de dedos humanos cercenados y guirnaldas hechas de huesos humanos y esqueletos (pasaje del Lalitavistara citado en Preciado, 2000, p. 200).

Esta iconografía característica del budismo tántrico va a nutrir el imaginario del hombre del Medievo, aportando extravagantes configuraciones de corpo-realidades en la lógica de su contexto narrativo. Pues el cuerpo desmembrado, en su representación grotesca no va tener el efecto de sentido del cuerpo violentado o mancillado; es más, la imagen grotesca —nos dice Bajtin— va a ignorar la superficie del cuerpo, pero no las excreciones y demás fluidos de “ese cuerpo” que son sustancia que conlleva el principio de continuidad entre la vida y su deceso, para la nueva vida.

[Todos] los acontecimientos principales que afectan al cuerpo grotesco, los actos del drama corporal, el comer, el beber, las necesidades naturales (y otras excreciones: transpiración, humor nasal, etcétera.), el crecimiento [...] la muerte, el descuartizamiento, el despedazamiento [...] se efectúan en los límites del cuerpo y el mundo [...] en todos estos acontecimientos del drama corporal, el principio y el fin de la vida están indisolublemente implicados (Bajtin, 1987, p. 262).

Hay una expresión que emplea Bajtin al referirse a la incumbencia de lo grotesco: *el fallo*. Un cuerpo *con fallo* es un cuerpo entreabierto, habilitado para un proceso continuo de creación, de renovación permanente. Una superficie corporal *sin fallo* es una estructura cerrada, delimitada; que en la concepción grotesca del cuerpo significa una ruptura, ya que interrumpe el proceso de vida continua al mantener el cuerpo como una estructura aislada e individualizada. Esto hace que lo grotesco pierda todo interés en ella.

Nos preguntamos ¿qué tan válido sería interpretar el “fallo” como un sincretismo de las atracciones y repulsiones del hombre del Medievo? Si esto es posible, habrá que ver hasta qué punto una superficie corporal “con fallo” (estructura abierta) es todavía interesante para la representación grotesca. O bien, si ese “fallo” significa sólo ciertas cualidades de superficie corporal “aceptadas” culturalmente; en el *fallo* es donde se encontrarán los niveles de tolerancia, la especificidad de una repulsión. En ese sentido, la imagen grotesca del cuerpo, a través del “fallo” va revelar los límites de su asco, que son a la vez los linderos del asco de su contexto histórico.

La concepción grotesca del cuerpo, desde ese punto de vista del “fallo” debiera mostrar una cierta atracción por el cadáver, siendo este el fa-

llo por excelencia de la superficie corporal. Pero el cadáver queda excluido, quizás por las características del fallo. ¿En qué consiste el rodeo a este cuerpo con *fallo, fallido... fallecido*? No son los fluidos ni las excreciones, no es el cuerpo abierto, no son las entrañas, no es el desmembramiento, inclusive no es la muerte, ya que como hemos visto esta participa en el mismo proceso infinito de renovación de la vida^k. Aquí la muerte es tratada como acontecimiento frontera entre dos cuerpos, uno que termina y otro que comienza, pero en ningún momento hay énfasis en la singular transformación de su objeto. Si se le nombra no se le teme, si se le ignora no es importante, pero también admite la posibilidad de que es importante ignorarlo. Intentemos darle forma al mecanismo de ese *fallo*; vayamos por las apariencias de la superficie del cuerpo. Para ello es necesario especificar en términos orgánicos dicha superficie:

k. Esta asociación de la muerte con el nacimiento, aparece como una de las principales ideas en los autores que abordan la naturaleza de lo putrefacto (Kolnai, 1950; Bataille, 2010; Miller, 1998).

Cuando nos referimos al conocimiento de la piel orgánica, no estamos hablando únicamente del órgano con mayor dimensiones [sic], sino también de aquel que [...] envuelve la extensión corporal y en ese acto protector construye la propia corporalidad. (Su existencia como entidad biológica es de gran trascendencia en la materialidad física y simbólica del cuerpo) (Martínez, 2011, p. 50).

Esta delicada función de superficie-frontera ejercita doble fuerza, una interna que “contiene” y otra externa que “sostiene” (apariencias); dos realidades completamente distintas la han colocado en el centro de polémicos debates a través del tiempo histórico. Dentro del pensamiento filosófico moralista, la piel no era muy bien vista, se le consideraba como el órgano más farsante de nuestro cuerpo por desempeñar al mismo tiempo una doble función: ser el soporte expresivo de la belleza física, por una parte; y la membrana que protege y aísla nuestra apariencia orgánica interna, por la otra (Miller, 1998). Pero esta percepción sólo es consecuencia de la complejidad del cuerpo humano, que en sí mismo es una frontera provista de una sutil red simbólica que trabaja a nivel de las superficies y sus funciones:

Las funciones de sus partes diferentes y sus relaciones ofrecen una fuente de símbolos a otras estructuras complejas. No podemos con certeza interpretar los ritos que conciernen a las excreciones [...] a no ser que estemos dispuestos a ver en el cuerpo un símbolo de la sociedad, y a considerar los poderes y peligros que se le atribuyen a la estructura social como si estuvieran reproducidos en pequeña escala en el cuerpo humano (Douglas, 1973, p. 156).

Lo más prudente por ahora es retomar la estructura sencilla del “fallo” determinada por la superficie corporal “piel”, y someterla a una considerable descripción que nos permita ubicar el factor perturbador. Igualmente podemos interpretar dicha *perturbación*, como una sensación de *peligro* que va a motivar una reacción de rechazo hacia esta superficie con *fallecimiento*. Miller (1998) pone un ejemplo muy ilustrativo respecto a las cargas simbólicas de lo interno y externo del cuerpo; cuando este se muestra cerrado es la imagen positiva, el receptáculo idóneo para las realidades inmateriales (léase espirituales) que va a inspirar las más elaboradas metáforas de su esencia corpórea. La inspiración y buena voluntad perceptiva terminan cuando ese cuerpo, esa superficie, se abre mostrando la entusiasta realidad de sus entrañas. Es aquí donde cita a nuestra repulsión, pero no como consecuencia de “la segregación de sustancias”, sino por la destrucción de la integridad corporal. En la representación del cuerpo grotesco no estamos ante esta situación, en ninguno de los dos casos, porque precisamente lo que le atrae es la superficie corporal abierta, y el sentimiento de integridad no está depositado en su hermetismo como estructura, es todo lo contrario. El cuerpo logrará su integridad en cuanto se perciba como superficie abierta en contacto con el mundo exterior.

Debemos buscar en otro sitio el sentido de esa “exclusión” de superficie *fallida* (propia del cadáver). Algunos autores destacan como propiedades fundamentales del objeto de asco, *la viscosidad y su adherencia*. Si bien es cierto, que tanto las excreciones como la superficie interna del cuerpo, que gozan de muy buena aceptación en las representaciones de lo grotesco, comparten estas cualidades, son elementos que han logrado “atravesar las fronteras” del cuerpo de alguna u otra manera, adquiriendo así la estima de sustancias marginales, vinculantes por lo tanto con las demás fuerzas del universo. De lo anterior podemos extraer una conclusión, que si las sustancias (que reúnen estas cualidades) logran pasar *la frontera* son aceptadas dentro del “fallo” de las superficies. Pero consideremos que dichas cualidades quedan expresadas, no a través de la sustancia (vehículo) que las margina entre fronteras, sino en la misma superficie que construye la propia corporalidad, es decir, en *la piel*. Entonces, lo húmedo, brillante, resbaladizo, exudado y semipastoso, son *cualidades* que no se ven favorecidas por el concepto de “fallo” de las superficies de lo grotesco. Las úlceras supurantes, llagas y demás lesiones de la piel era algo común en la sociedad medieval. Miller (1998) no duda en considerar el pus como la sustancia más contaminante secretada por el cuerpo:

Si la piel cubre las cosas asquerosas que hay en nuestro interior, lo que haya de purulento en él puede tener su reflejo en la piel, a la que puede profanar saliendo a la superficie. Las enfermedades que atacan a la piel de forma especialmente grotesca suelen considerarse como alegorías de

la condición moral interna: la lepra y la sífilis se consideraban como enfermedades morales y el precio que había que pagar por el pecado (p. 86).

Durante la edad media, el leproso (como ser vivo) fue considerado el “non plus ultra” de la contaminación. La combinación de apariencia sumamente grotesca y el olor que emanaba su carne lacerada, le otorgaba la reputación de ser objeto de la mayor repugnancia posible, al grado de comparársele únicamente con el cadáver. Resulta irónico, que incluso se les apartaba de la sociedad mediante un ritual semejante al que reciben los muertos. El leproso se vinculaba irremediabilmente con la *carne putrefacta*, con la repugnancia del cadáver (Miller, 1998). *El fallo*, como vemos, no es tan tolerante a fin de cuentas; *el cadáver y todo aquello que se le parezca es quien va poner límite a esa flexibilidad de las superficies aceptadas por lo grotesco*. *El fallo* admite entonces, ciertas cualidades en la superficie corporal, pero no la superficie del cadáver con sus cualidades fundamentales. La sociedad medieval desarrolló un comportamiento bastante complejo alrededor de la figura del leproso, que nuestras modestas pretensiones e intereses del proyecto no abordarán. Lo que sí es importante señalar, es que el asco manifestado hacia el cuerpo lepromatoso no era exclusivo de los procesos transformativos de la apariencia de la piel, había otro tipo de factores implicados que sostenían esta fuerza repulsiva.

Anzieu (1987), va destacar la importancia de la función psíquica del órgano de la piel en la construcción de la identidad del hombre. Así determina que esta función, dada en la relación *yo-piel*, tiene su desarrollo en la interacción de una base biológica y un componente social. Enfocándonos en esta idea, la sensación-imagen que ahora tenemos de la piel lepromatosa es la de una superficie con inscripción de signos *sobre-activada* biológica y socialmente. Las funciones de la piel, antes mencionadas, ahora han quedado irreversiblemente destruidas. Esta se convierte en la fuente y en el objeto (superficie) de los procesos destructivos de una aparatosa descomposición, que no sólo atrofia los sentidos de la topografía psíquica, también los de la envoltura táctil. Aquí es donde termina la estructura sencilla del *fallo de la superficie del cuerpo grotesco*, donde lo asqueroso abraza amistosamente a lo temible, donde “el temor, que es fundamento del asco, no está motivado por un peligro objetivo” (Bataille, 2010, p. 61). Para Kolnai (1929, p. 168) “El horror, aversión, es un derivado de orden superior, que supone el asco, la angustia y concretas estimaciones de valores”.

2.B.b

EL MECANISMO

Cada cultura va confrontar sus propios riesgos y problemas en relación a los objetos que considera contaminantes. El peligro del objeto, está en función al concepto de cuerpo y al poder que sus *creencias* concedan a los márgenes corporales. De cierto modo, la configuración de orden que mantiene la cultura es el resultado de la concepción del objeto *contaminante* y el reconocimiento de su capacidad de transgresión (contagio). Es por esta razón que las fronteras, tanto vulnerables, se vuelven a la vez líneas de poder.

Las distintas posiciones en relación a la *repugnancia* subrayan la reacción como un criterio auxiliar en la identificación de lo *maligno*. Pero, dentro de las creencias de lo contaminante, aquellos *contactos* que se consideran de alto riesgo llevan implícito cargas fuertemente simbólicas:

El universo entero se encuentra sometido a los intentos que hacen los hombres para obligarse los unos a los otros a un *buen comportamiento* [el subrayado es mío] cívico. Así nos encontramos con que ciertos valores morales se sostienen, y ciertas reglas sociales se definen, gracias a las creencias en el contagio peligroso (Douglas, 1973, p. 16).

En otro apartado del discurso, señala que

El hecho de que las creencias de contaminación provean de un género de castigo impersonal para las transgresiones hace que el sistema aceptado de la moral sea más fácil de mantener (p. 180).

De este modo la idea de *contagio* opera como un eficiente dispositivo de control, que aunque se manifiesta en la corporalidad bajo la forma expresiva del *asco*, este no es el resultado exclusivamente de nuestra condición biológica. Miller (1998) sostiene, que eso que llamamos *asco* es más complejo que una simple sensación de disgusto o una experimentación momentánea de náusea. Para este autor la complejidad del asco radica en diversos aspectos (más adelante retomaré otro punto de esta complejidad), entre ellos, que se manifiesta primeramente con un pensamiento de aversión y repugnancia relacionado al objeto que la produce; estos pensamien-

tos se encuentran fuertemente vinculados a conceptos de “contaminación” y “contagio”, los cuales dependen (en cuanto a sentido) de un contexto social y cultural determinado. Dicho planteamiento descarta automáticamente la idea de que el asco es un síntoma meramente fisiológico que se presenta de manera espontánea, y que por lo tanto, opera de forma instintiva. Indistintamente de que el cuerpo sea el soporte sintomatológico del asco, y se involucren todos los sentidos, este es una construcción moral y social finalmente (Miller, 1998).

Siguiendo esta lógica, el asco que se experimenta ante ciertos objetos repulsivos no son del dominio de nuestra individualidad. Se puede entender como una actitud latente que se hospeda en nuestro cuerpo, en nuestro organismo, liberando su función a nivel fisiológico gracias a un proceso de somatización de la norma; la misma que va a determinar el qué, cómo, cuándo y dónde del sentimiento de asco. Dice Miller que “La forma en que interpretamos [...] las heces, el ano, los mocos, la saliva, el vello, el sudor, el pus y los olores que emanan de nuestro cuerpo y el de los demás llevan incorporadas las historias sociales y culturales” (ibíd., p. 31) y que “La cultura, no la naturaleza, marca la línea que separa la pureza de aquello que la mancilla y lo sucio de lo limpio, que son límites cruciales que el asco se encarga de controlar” (ibíd., p. 39).

Así el asco conforma nuestro lindero de lo que está mal y está bien visto socialmente. Todas aquellas cosas que nos producen un profundo desagrado, que inspiran nuestra náusea y repugnancia, son también aquellos aspectos que atemorizan y de alguna manera atentan contra el orden social establecido. Por un lado, el sujeto asqueado se mantiene al margen del objeto de su repugnancia, evitando así la posible contaminación en cualquiera de sus acepciones (física, espiritual o moralmente); por otra parte el asco, como síntoma restrictivo hacia su objeto termina por homologar una serie de criterios y actitudes del hombre, que se verán reflejados en un conjunto de valores y costumbres culturales.

Las polémicas que el asco ha despertado en el ámbito de la investigación son parte precisamente de la complejidad de su fenomenología. Una de ellas gira en torno a la especificación de su categoría entre sensación y emoción. Toda *emoción* para ser considerada como tal, debe tener un carácter universal. Los defensores y postulantes de que el asco es una emoción básica, se basan en el argumento de que ciertas cualidades de su naturaleza operativa se han mantenido como una constante en el desarrollo de las civilizaciones a través del tiempo histórico. Estas cualidades son: expresión característica, reacción irreductible (básica) y su función de salvaguardar. Indiscutiblemente el rasgo fundamental del asco es la función que desempeña como protección; su reacción repulsiva actúa como mecanismo

de defensa que se interpone ante la inminencia de un presunto objeto contaminante.

La cualidad “defensiva” del asco es la que se pone siempre de relieve en los distintos postulados. Así encontramos: (evolucionista, Darwin) el asco como rechazo hacia alimentos que saben o huelen mal; (psicoanalítica, Rozín) el asco surge como una reacción defensiva que pone distancia entre sujeto y el objeto causante de la repulsión, a modo de protección de nuestro estado de civilización (Gil, 2008); (psicoanalítica, Angyal) el asco se manifiesta ante situaciones de proximidad con objetos que nos infunde temor su contacto, “no porque sean [...] nocivos, sino porque implican inferioridad y mezquindad” (Miller, 1998, p. 27).

La complejidad de la fenomenología del asco, queda de algún modo reflejada en la secuencia transformativa de sus estructuras aparentes, al dejar de verse como sensación para ser considerada una emoción; así pasa de lo simple a lo complejo, de lo particular a lo general, de lo fisiológico a lo cultural y de lo espontáneo a lo estructurado. Sea esta, aquella o acullá manera su modo de involucrarse socialmente, el asco tiene un principio esencial: salvaguardar la existencia de la especie humana. En otros términos el asco, nuestro asco, representa el perímetro de lo humano y a la vez se convierte en limítrofe de lo transgresivo. Ir más allá del asco es romper la configuración de orden de un sistema. Gil (2008) en su planteamiento del asco como dispositivo de control social, llega a comparar a este como un lenguaje (con las debidas reservas), pero sin intenciones:

La emoción (el asco) es un lenguaje, aunque esto no quiere decir que sirva para expresar ninguna verdad escondida, ninguna realidad. Tampoco sirve para comunicar nada [...] No es la manera en que los individuos se transmiten información sobre el estado del otro (p. 80).

Es posible darle al asco esa connotación de lenguaje, en el sentido de que su manifestación evidencia un conjunto de signos característicos de la emoción, que tienen capacidad de proyectar algo. Pero desestima su propia observación al considerarlo como un lenguaje que puede, pero no expresa. En esta estructura de descripción negativa (no x, pero y) se perfilan los aspectos de su funcionalidad. Es decir, “no sirve para expresar una verdad escondida”, sin embargo la expresa remitiendo al origen de nuestras repulsión; no construye “ninguna realidad”, y la construye al implantarse como una realidad alterna; “tampoco sirve para comunicar nada”, y lo hace en relación al mecanismo de restricción; “no es la manera en que dos individuos transmiten información”, pero el asco sí es información que interpretan dos o más individuos para mantener “el decoro”, evitando de

esta forma la sanción y la vergüenza de acuerdo al plan de control socialmente vigente. Nada es lo que parece detrás de la indecorosa apariencia e inofensivo desaliño:

El asco es una emoción básica, pero no por biológica y universal, sino porque es la emoción que paradigmáticamente nos muestra las fronteras del orden social y algunos de los mecanismos de control que practicamos para mantenerlo (Gil, 2008, p. 78).

2.B.c

EL EVITAMIENTO (EL RITO DE LA REPUGNANCIA Y EVITACIÓN DEL CADÁVER)

El reconocimiento del asco como comportamiento universal del hombre, permitió especular al mismo tiempo sobre la naturaleza de una serie de objetos denominados “primarios”; término asignado debido a la capacidad provocativa de su repulsión. Aunque hemos mencionado que la repugnancia se va deconstruyendo socialmente, no obstante, se admite que esta conserva un principio fundamental en lo más profundo del síntoma de su naturaleza: su contenido cognitivo; el mismo que mantiene alerta al sujeto del inminente riesgo de la proximidad de una sustancia contaminante. El contenido cognitivo de la repugnancia ha demostrado que, “Es la concepción del sujeto acerca del objeto y no las propiedades sensoriales del objeto, lo que determina primordialmente el valor hedónico” (Rozín y Fallon, 1987 citado en Nussbaum, 2006, p. 107).

Lo que significa, que nuestra repulsión es motivada más por un conocimiento previo relacionado directa o indirectamente con el objeto del asco, que por las mismas cualidades del objeto. ¿Qué tan convincente suena este argumento para explicar nuestra repulsión hacia el cadáver? Bataille (2010) insiste en que “el alejamiento horrorizado que una corrupción avanzada provoca no tiene un sentimiento inevitable en sí mismo” (p. 61). En el mismo orden de ideas, Gil (2008) descalifica al objeto como causa repulsiva, al señalar que “no hay que dar por supuesto lo que uno siente, que no se trata de un dato de los sentidos [...] Lo que uno siente, cuando siente asco [...] forma parte del orden emocional establecido” (p. 87).

Por el momento dejemos de lado las propiedades fundamentales de la materia putrefacta de nuestro cadáver, y desplacémonos a otras posibles

causas que den sentido al comportamiento repulsivo. Para esto, retomaremos la palabra misteriosa tan solicitada por los autores del asco, *el contagio*. Esta palabra, a través de los distintos postulados de lo repugnante se va presentar bajo expresiones distintas, aunque manteniendo en lo general el mismo valor y significado. Así, Rozín (1999) lo llamará “magia simpática”, Nussbaum (2006) “contaminación psicológica”, Bataille (2010) lo nombrará “peligro mágico” y kolnai “sentimiento periférico” (1929). Tal variedad de términos para el fenómeno, explica en cierto modo el potencial que representa la idea del “contagio” en su capacidad expansiva. ¿Cómo se va a desarrollar socialmente esta dinámica expansiva del objeto contaminante? Todo parte de la proximidad de los denominados “objetos primarios” (excreciones, fluidos corporales, cadáveres, entre otros). Estos objetos, se dice, motivan la repugnancia por despertar nuestra conciencia respecto a la vulnerabilidad y condición mortal (Nussbaum, 2006). No se sabe a ciencia cierta cómo es que la repulsión hacia el objeto primario logra traspasar el perímetro de su fuente, para esparcir sus efectos a otro grupo de objetos y situaciones. Una manera sencilla de medir el poder expansivo de lo repulsivo es a partir de la topografía social, es decir, todo aquello que llega a desestructurar límites es considerado como repugnante.

En el planteamiento de Douglas (1973), lo contaminante y repulsivo es manejado con el concepto de suciedad. *La suciedad* es el objeto que no corresponde a la configuración de una estructura de orden, en cualquiera de sus ámbitos. Es ese “encontrarse fuera de lugar” lo que determina la condición del objeto como suciedad, de ahí su poder amenazante y los esfuerzos por rechazarlo; en este comportamiento de repulsión, Douglas diferencia dos etapas. *La suciedad*, en su objeto o fragmento comienza portando cierta identidad, pues existe una fuerte asociación con la cosa despreciada de la que alguna vez formaron parte; “esta es la etapa –nos dice Douglas– en la que pueden [los objetos contaminantes] ser peligrosos; su semi-identidad sigue adherida a ellos y la claridad de la escena en la que se entrometen se deteriora en razón de su presencia” (ibíd., p. 214). La última etapa corresponde a la disolución y podredumbre de la *suciedad*; aquí ya no conservan identidad los restos, “mientras la identidad brille por su ausencia, el desperdicio no es peligroso. Ni siquiera crea percepciones ambiguas, ya que pertenece claramente a un lugar definido, a un montón de basura de una u otra especie” (ibíd.).

En la vida diaria es bastante común encontrarnos con casos, donde las personas que mantienen contacto permanente con un *objeto primario* del asco, adquieren (por contagio) esa condición repulsiva del objeto, haciéndose portadores indefinidamente de la cualidad contaminante. Este gesto fenoménico trae como consecuencia el *marginamiento social* del sujeto contagiado. Los rituales de exclusión se muestran con mayor evidencia en las comunidades primitivas. Freud (1981) expone particularmente el

caso de los maoríes, comenta, que las personas que entran en contacto con el cadáver quedan temporalmente marginadas de su grupo. La idea de “contagio” que coexiste alrededor de la figura del cadáver es tan poderosa, que el simple contacto con el cuerpo trae consigo fuerzas desestructurantes socialmente:

Un hombre contaminado por el contacto de un muerto no puede entrar en una casa ni tocar a una persona o un objeto, sin hacerlos impuros. No debe tampoco tocar el alimento con sus manos, cuya impureza las hace impropias para todo uso. La comida es colocada a sus pies, en el suelo, y tiene que comer como buenamente pueda, utilizando tan sólo sus labios y sus dientes y con las manos cruzadas a la espalda. Algunas veces está permitido hacerse dar de comer por otra persona, la cual debe cumplir este cometido con cuidado de no tocar al desdichado [...] Y queda [igualmente] sometida a restricciones no menos rigurosas (p. 79).

Una vez cumplido el período de aislamiento, se restablecen los lazos afectivos y de comunicación, también “es destruida toda la vajilla de la que se ha servido durante el período peligroso y desechados todos sus vestidos” (ibíd.).

Vale igualmente la pena para el tono del discurso, traer las observaciones de Freud (1981) en relación al “tabú nominal” concerniente al difunto. Comenzaremos por definir el término tabú. De acuerdo a Freud, el concepto refiere esencialmente a un propósito de “conservar” algo por determinadas razones. Este principio de protección le confiere al objeto tabú el carácter de impureza, y consecuencia de ello deviene en objeto prohibido. Para Smith (1889), el tabú son restricciones que se impone el hombre de manera arbitraria ante acontecimientos naturales, motivado principalmente por el miedo a una represalia sobrenatural (citado en Douglas, 1973). Así pues, el *tabú nominal* consiste en “la prohibición de pronunciar el nombre del muerto” (Freud, 1981, p. 82). Por ejemplo, en ciertas tribus australianas, al morir una persona la tradición señala que los integrantes de la comunidad que tengan el mismo nombre del difunto, elijan uno distinto. Los massai (África) cambian el nombre del recién fallecido para en futuras ocasiones poder nombrarlo sin miedo, de este modo no violan el tabú. Asimismo se observa en los guaycurús (Paraguay), que si llegase a coincidir el nombre del fallecido con el de un objeto o animal, se consideraba la opción de modificar sus respectivos nombres. La estrategia nominal basada en el cambio de nombre supone desconcertar al espíritu del fallecido:

El acto de pronunciar el nombre de un muerto les parece constituir un conjuro cuyo efecto no puede ser otro que el de provocar la presencia del espíritu del mismo. El temor a dicha presencia les hace evitar todo lo que pueda motivarla y adoptar las más diversas medidas para eludir sus efectos (Freud, 1981, p. 86).

El tabú nominal en los pueblos primitivos es un indicativo de que el horror a la muerte, al cadáver, no reside en su maloliente proceso de putrefacción; como generalmente suponemos. El sentido de esta repulsión también parece escapar, no al objeto, pero sí al mecanismo de las leyes funcionales de su condición primaria, puesto que no responde a las características de una reacción repulsiva de asquerosidad, como tampoco su evitamiento se sujeta al “recuerdo sensible de la vulnerabilidad y condición mortal del hombre”. El temor al cadáver proviene de la posibilidad de tener presente un elemento vinculante al alma del difunto, convertida ahora en demonio (Wundt en Freud, 1981). La creencia que se mantiene en estos pueblos, es que las personas queridas al momento de fallecer se convierten en un demonio. De ahí que se intente *evitar* cualquier referencia o circunstancia que pueda nombrarlo (ibíd.).

Es pues, el sedimento significativo de lo impuro que opera en el tabú, donde se reconoce el poder de lo que representa la idea del “contagio” y los límites de la frontera. Se ha venido mencionando igualmente, sobre todo en las comunidades primitivas, que las líneas fronterizas son líneas de poder que constituyen la estabilidad de una configuración determinada de orden. Estos márgenes (en el pensamiento primitivo) van a representar el campo de batalla, los terrenos baldíos para la actuación de fuerzas cósmicas; situación que únicamente puede ser controlada por el rito (Douglas, 1973).

Recuerden que buscamos otro tipo de comportamientos de *exclusión* del cadáver, distintos a los que habitualmente estamos acostumbrados, con el fin de tener una visión más completa de lo que representa su *presencia* y nuestro sentido de *repulsión* en general.

Volviendo a Mary Douglas (1973), el rito es una práctica que se caracteriza en trabajar, por decirlo de alguna manera, con realidades sin forma (informe), ambiguas y escurridizas que escapan de la aprehensión del hombre. Su función es controlar las fuerzas *in-articuladas* de lo informe, porque todo aquello sin forma resulta desconocido, y lo desconocido siempre infunde temor. En esta línea de pensamiento, el rito es un mecanismo indispensable para mantener a salvo el tramado de líneas sociales, es el formato mágico mediante el cual se van a conciliar fuerzas contrarias: las de la forma (orden) y lo informe (desorden).

Si el comportamiento de los maoríes respecto al cadáver nos ha resultado excéntrico, no lo es menos el de los nyakyusa, con su “rito de la muerte”; que se da en una transferencia compleja de los símbolos de la muerte a favor de la preservación de la cordura. Veamos en qué consiste. El rito se fundamenta –continuamos con Douglas– en la *asociación explícita entre suciedad y la locura*; no olvidemos que en el discurso de la autora la *suciedad* corresponde a lo repugnante. Para esto, los nyakyusa consideran dos tipos de locura; una divina, que interpretamos como innata y, otra que es el resultado del descuido de la práctica del rito (de la muerte). La ausencia del rito hace vulnerable al hombre, le quita su convicción... come basura y enloquece: “la ingestión de la basura por los locos es semejante a la podredumbre de la muerte, aquellos desechos son el cadáver” (Wilson, 1957 citado en Douglas, 1973, p. 234). Por consiguiente, la función que tiene el rito es mantener tanto la vida como la cordura, de esta forma “El rito separa la muerte de la vida: ‘los muertos, si no se separan de los vivos, acarrearán locura’ ” (ibíd.).

El rechazo a la *suciedad*, a lo corrupto, es la señal de que los nyakyusa siguen cuerdos, pero en el momento que la aceptan, la atracción fatal de lo corrupto se vuelve signo de su evidente locura. Lo desconcertante del “rito de la muerte” es que se articula a través de la simbología de ésta, pero no para protegerse de ella, sino de la locura. En este caso, sí es posible identificar la función repulsiva inmanente del objeto primario, ya que la exclusión de la locura se fundamenta en las cualidades putrefactas y malolientes del cadáver, aunque esta sea por asociación. Volvemos al mismo punto de partida, si el asco es una respuesta emocional socialmente condicionada (Gil, 2008), en el sentido de que aprendemos a reaccionar “asqueándonos” ante la presencia de determinados objetos, sustancias o situaciones aborrecidas por el sistema, ¿en qué grado y en qué circunstancias se involucran entonces, las propiedades sensoriales del cadáver (como materia) en nuestra repugnancia? Freud decía algo parecido a esto; poderosos soberanos son los muertos... silenciosos... discretos enemigos. Desde luego, lo que sí es indiscutible es que para cualquier cultura, la putrefacción siempre será este, ese o aquel cadáver “de cuya imagen no quiero acordarme”.

2.C

... LA ADECUACIÓN



En términos generales, el cuerpo desprovisto de su “sentido humano”, esto es el cuerpo en la pura fisicidad, visto como carne, no ha dejado de ser motivo de repulsión. En esta modalidad entra el cuerpo *abierto*; sus superficies internas son igualmente motivo de asco, no en la intensidad que lo produce el cadáver, ni mucho menos el putrefacto. Las cualidades de viscosidad, brillo, semi fluidez, lo blando y lo blancuzco señaladas ya por Kolnai (1929) como características del objeto de asco, también son propias del interior del cuerpo, no obstante, el efecto que provocan estos órganos puede ser de sentimientos muy variados: asco, miedo, misterio, conmoción, etc.

Hacemos esta pequeña referencia de lo repulsivo del cuerpo humano, sin llegar a ser putrefacto, en atención de la naturaleza del presente cuerpo (tesis) que se construyó alrededor de la naturaleza de ese “otro cuerpo” abierto: el anatómico. Desde luego aquí la imagen de la putrefacción no está presente; la asepsia visual de los escenarios orgánicos y la rigurosa mirada analítica de sus partes constituyentes, hacen de dicho cuerpo un aparato informativo que se sitúa más próximo a lo siniestro, que de lo repulsivo y asqueroso.



*El Patito Feo
De los órganos de la percepción
(olfato)*

3.A

EL CUERPO, FUENTE PRIMORDIAL DE LA FETIDEZ



abemos que la parte material del cuerpo es la inconformidad social, lo inconveniente del hombre en el pensamiento moderno. En concreto, el cuerpo humano por sus características de *natura* es objeto de denigración constante por las sociedades contemporáneas. El olor que es una de sus particularidades, nos habla precisamente de “la organicidad” irremediable que lo constituye. Esta confesión orgánica que el cuerpo hace al sentido del olfato, socialmente es manejada con demasiada cautela. En otros términos, el “olor” vendrá siendo la maldición de esa parte obstaculizadora y degenerativa llamada cuerpo (Le Bretón, 2010).

El olor desprovisto de su carga ética sólo es olor percibido, ni pestilente ni agradable. La civilización va aleccionando al hombre desde temprana edad respecto a lo “pestilente” y “repulsivo” que resulta todo aquello que es desechado, expulsado, exudado de nuestro cuerpo. Así, progresivamente vamos asimilando que “ese cuerpo” es un curioso estuche de porquerías que se debe tener bajo estricta vigilancia, para actuar ipso fáctamente ante la más mínima expresión fenomenológica de sus órganos. De esta forma evitamos la vergüenza propia y ajena, y el Santo espectáculo de la ordinariedad. Se sabe que para el niño no hay olores desagradables, ni mucho menos si proviene de su propio cuerpo. Tanto la educación formal como la familiar son preceptos legitimados por el sistema, que van imponiendo una serie de reglas y censuras sobre lo que resulta agradable y lo que es considerado como repulsivo. El niño comienza acondicionarse perceptiblemente de esta manera, actuando con discreción en torno a ciertos olores hasta “[...] interiorizar ese sentido social del olfato que consiste, esencialmente, en la represión” (Le Bretón, 2010, p. 116.).

Al respecto, vale la pena mencionar los experimentos realizados por Rozín y Fallón (1987) en el campo de la psicología experimental, en torno a la concepción de la fetidez de los olores. Dicho experimento consistió en lo siguiente. A un grupo de participantes se les da a oler el contenido de dos recipientes, ambos contienen lo mismo, pero se les hace creer que lo que olisquean son heces y queso; los que creen estar oliendo queso muestra una predisposición favorable al olor, por otra parte, quienes asumen

que huelen heces reaccionan repulsivamente. El experimento parece demostrar que lo que percibimos como “fétido” tiene mucho menos que ver con cualidades honoríficas, que con el histórico anecdotario sociocultural del objeto (citado en Nussbaum, 2006).

Esta actitud no se aleja de lo que es la percepción olfativa de nuestros semejantes, que se expresa igualmente en una reacción inmediata de agrado o desagrado, marcando inconscientemente un margen de tolerancia entre ambos linderos. Dice Le Bretón (2010, p. 118) que “Cada individuo, encerrado en su burbuja olfativa [...] parece no poder tolerar la intrusión de un olor corporal distinto del propio en su espacio íntimo”; en la misma tesitura señala Diaconu: “El otro que huele [es el que] opone resistencia a cualquiera categorización y asimilación a nuestros conceptos” (2010, p. 80). Para culminar la efervescencia de este orden de ideas, qué mejor que la categórica sentencia de Miller (1998), que anuncia: “finalmente, la base para toda repugnancia somos nosotros [nuestro cuerpo]: que vivimos y morimos, y que el proceso es sucio, pues emitimos sustancias y olores que nos hacen dudar de nosotros mismos y temer a nuestros vecinos” (citado en Nussbaum, 2006, p. 110).

3.B

ESTIGMATIZACIÓN DEL SENTIDO DEL OLFATO

[...] y encima aquella historia de la nariz ¡del primitivo órgano del olfato, el más bajo de los sentidos! [...] Cuando los hombres aún vivían como animales, no poseían la vista aguda, [...] pero se creían capaces de oler la sangre y de distinguir por el olor entre amigos y enemigos.

Patrick Süskind, El perfume (1985, p. 3)



reud —en *El malestar en la cultura*— argumenta que el hombre, al adquirir la posición erecta, los sentidos de la vista y el olfato sufren una readaptación en cuanto al objeto de sus funciones. Al posicionarse la nariz de mayor altura, los estímulos olfativos irían perdiendo intensidad y por tanto protagonismo en el rol y su dinámica vital; al contrario, el órgano visual se irá desarrollando y agudizando cada vez más. La nueva postura vertical, por consiguiente, deslinda al órgano del olfato del habitual contacto con esfínteres y genitales de sus semejantes. Con el paso del tiempo, la infrecuente y disminuida intensidad perceptiva de estos órganos, irán conformando en el hombre un sofisticado mecanismo de aversión hacia las funciones fisiológicas básicas (excreción, orina, menstruación) y sus respectivos olores.

Como apunta Miller (1998), es posible que esta función ancestral del sentido del olfato subsista indeleblemente en la conciencia humana, al grado de conseguir estigmatizar nuestra sensibilidad olfativa como una facultad sensorial inferior.

En una sociedad contemporánea oculocentrista, es decir que da prioridad al sentido de la vista, “olisquear” resulta ofensivo y de mal gusto en el mundo civilizado que nos observa. En ese momento, en el que somos sorprendidos en plena dilatación de un par de fosas nasales, dejamos de ser persona para convertirnos en un bulto de vida *incivilizada*, en un ser que ha retornado al estado primitivo de su animalidad. Este halo de vulgaridad atribuido al olfato, opera igualmente de manera restrictiva en las

expresiones nominales del “mal olor”. Así, la palabra *apestar* resulta poco apropiada para un vocabulario “decoroso”, pero tiene justificación escucharla entre la gente común y corriente, más corriente que común, incluso, pues carecen de eso que llamamos “cultura”.

A diferencia del amplio vocabulario que nos ampara en la descripción sensorio-emotiva del tacto, el mundo de los olores está verbalmente empobrecido. Los vocablos que empleamos no hacen una descripción de este, sencillamente determinan, de modo categórico, nuestro agrado o repulsión hacia la sensación olorífica. De hecho las manifestaciones más claras de nuestra experiencia sensorial del olfato están representadas por olores desagradables, que al contarlas quedan expresadas en una sola palabra (Le Bretón, 2010; Miller, 1998).

El olfato parece siempre estar en desventaja con el resto de los sentidos. Ni las apariencias y alucinaciones de las que es presa fácil la vista compromete su rango de sentido “superlativo” y, “el hecho de que existan aromas agradables no sirve para sacar al olfato del arroyo” (Miller, 1998). Tampoco hace mucho mérito considerar que las patologías visuales son más frecuentes que las olfativas, y que en ese aspecto el sentido de los olores es más confiable en la configuración del estímulo (Diaconu, 2010).

Haciendo una breve recapitulación de lo que se ha venido comentando; el olor es parte de la naturaleza de los objetos, el hedor es la interpretación humana del estímulos olfativo. Ha quedado asentado asimismo, que toda cultura cuenta con sus propios filtros codificadores de sentido. De este modo la “fetidez” hace de nuestro olfato un órgano sensorial indigno, fichando moralmente el destino de sus funciones, como si el órgano fuese el receptáculo genuino de la vileza, de la deshonra y putrefacción humana.

Los juicios y prejuicios del olfato quizás sean los más severos en la historia de la humanidad; los más típicos están relacionados con la sexualidad y la muerte, pero existen casos ejemplares tocante a las razas o grupos étnicos. Se sabe, por ejemplo, que el racismo concentró su odio tomando como excusa el supuesto hedor que despedía el otro. En un contexto distinto, “se consideraba que los judíos se parecían a los leprosos en que se les asociaba con la inmundicia, pestilencia y la putrefacción” (Miller, 1998, p. 221). Y qué decir de la pobreza, que también tiene su “olorcito”, y bastante quisquilloso para la sensibilidad olfativa de la civilización:

Las clases inferiores huelen [...] Las excreciones olfativa se sienten todavía en los barrios donde la población vive en medio de la miseria; de la periferia, sus malos olores asaltan o asedian a veces el centro perfumado del poder. Finalmente, los inmigrantes laborales acumulan una

triple alteridad odorífera: del extranjero, del obrero cuyo trabajo exige esfuerzos físicos y del habitante que vive en malas condiciones (Orwell, 1937 citado en Diaconu, 2010, p. 85).

¿Pero es el poder el que huele a perfume? ¿O es “el perfume” lo que irradia poder? En los escabrosos baldíos de la sexualidad, escabrosos porque socialmente es un tema delicado, existe un condicionamiento semántico entre el olor y la feminidad en dos aspectos; ambos en un tenor desacreditante. Por una parte el *perfume*, que representa la seducción, el artificio, la manipulación (sensorio-emotiva), el hechizo; y por otra los *malos olores* que el imaginario colectivo ha acuñado a las mujeres que practican su sexualidad “inconvenientemente”, llamándoles putas: *i. e.* las que “despiden mal olor” (del latín *putidus*, mal olor, podrido) (Diaconu, 2010).

En general, lo que viene a definir socialmente un comportamiento olfativo, no es —contra todo pronóstico— ese aire familiar de atmósferas intimistas, que desde luego sí puede construir un olor, más bien es la posibilidad del *hecho* de lo repugnante (Diaconu, 2010). No en balde las experiencias más intensas del olfato se dan en el ámbito de lo sexual y la muerte, dos temas tabú que se han mantenido a través del tiempo histórico; ello explica a grandes líneas la represión que ha sufrido el sentido del olfato. “En la tradición occidental, el olor ha acabado asociándose con la oscuridad, la humedad, lo primitivo y brutal, con la brutalidad ciega y subterránea que habita lo exudado” (Miller, 1998, p. 117); sin mencionarse explícitamente, la cadena asociativa de conceptos empleada por Miller nos está remitiendo ya al sentido de la muerte.

En las representaciones del cadáver humano (lecciones de anatomía, el cuerpo crístico y actualmente escenas de autopsia), los personajes del contexto narrativo: sostienen, levantan, presionan, se aproximan, hacen “contacto” uno con otro; están provistos de sensaciones táctiles. Escuchan atentos, tienen la actitud del discurso, la disposición de quien escucha, la atención del interesado y la indiferencia del distraído, en otras palabras tienen el oído. Pero también los ojos embadurnan su curiosidad sobre la superficie de esos cuerpos; se entretienen, se evaden, se enajenan con ellos... adquieren de tanto mirar, el sentido de la vista. Sin embargo el olfato se muestra distante, tanto como ausente de su objeto, siendo el olor el con-sentido de cualquier cadáver y, teniendo aquel los derechos de exclusividad sobre este último, no hay indicios de su presencia.

El arte de la representación ha decidido desterrarlo de sus dominios expresivos. El olor es la sensación no grata de los sentidos; a los olores —dice Le Bretón— no se les concede cualidad estética alguna (2010, p. 118). Sobre este punto señala Diaconu (2010):

Las artes visuales [...] nos han acostumbrado a una representación idealizada de la muerte, la diferencia entre los vivos y los muertos parece matizada y minimizada: los cadáveres ponen una cara pálida y triste (p. 83).

La representación de los cuerpos cadaverizados parece exponer un conjunto de cualidades que en la sensación-imagen se organizan bajo una ley decorosa. Realmente “con el olor aparece la tragedia de la muerte en todo su realismo. El cadáver y la carroña comparten el mismo olor y pertenecen ambos al otro mundo, sobre lo que no podemos ejercer ninguna autoridad” (ibíd.). En efecto, es el arte quien cuenta únicamente con las herramientas y los recursos para amortiguar la avasalladora presencia de lo real. Desde esta perspectiva la ausencia del olor sólo tiene sentido, en tanto que el arte es la esencia de las versiones imposibles de la realidad, pero entonces, la representación del cadáver se convierte en esa *imagen ritual de evitamiento* de la putrefacción, el artificio de la belleza inodora, el rodeo expresivo al perfume de la muerte.

3.C

OLORES IDENTIDAD Y COMUNICACIÓN



a percepción olfativa desempeña también una poderosa forma de comunicación. A pesar de ser la más activa (esencialmente) es relativamente poco empleada en este ámbito, pues como ya señalábamos con anterioridad, es el sentido más censurado y disfrazado por esta sociedad. El olfato no sólo constituye la identidad sociocultural del hombre, también de-construye su propia identidad a través de la memoria, reviviendo los pasajes anecdóticos de la mitología del yo (Diaconu, 2010).

El caso de Hellen Keller es una magnífica muestra de la extraordinaria capacidad que tiene el sentido del olfato:

Me sucede que me encuentro con gente que carece de un olor individual distintivo: claramente las encuentro animadas o agradables. Inversamente, la gente que tiene un olor marcado posee, a menudo, mucha vida, energía e inteligencia. En el perfume de los jóvenes hay algo de elemental, algo que viene del fuego, del huracán y de la ola marina. Es posible sentir las pulsaciones de la fuerza y del deseo de vivir. Me gustaría saber si los otros observan como yo que todos los niños tienen el mismo perfume, un perfume puro, simple, indescifrable, como su personalidad, aún dormida [...] (Villey, 1914 citado en Le Bretón, 2010, p. 113).

Está científicamente comprobado, que los olores guardan estrecha relación con la parte del cerebro encargada de regular las emociones en el sistema límbico y la memoria (Duerinck, 2014), de esta manera, el olor se implica por una reacción íntima de su función, en un comportamiento ancestral que ha quedado ritualizado en el modo en que distintos grupos sociales se saludan. No por nada, ciertos vocablos encierran en su raíz expresiones afectivas muy íntimas, por ejemplo, Ghrâ es una raíz aria que significa tanto besar como olfatear; el término persa Bujah se emplean indis-

tintamente para expresar olor y amor (anhelo); en algunos pueblos de China, con la boca y la nariz presionando contra la mejilla del otro hacen una aspiración profunda (Zicanelli, 2005).

El “olisquearse” entre los animales es una conducta esencial que tiene como finalidad la presentación y el reconocimiento del otro. Quizás esta conducta con el paso de los siglos fue evolucionando^S paralelamente al hombre, quedando expresada en su comportamiento de saludo. Un saludo, que en otras culturas aún mantiene el gesto genuino de “exploración olfativa”, cosa que en nuestra sociedad se ha perdido del todo, en vez de ello nos queda un acercamiento de mínimo contacto, mecánico y convencional.

S. Recordemos la readaptación del sentido del olfato en la teoría de Freud.

Una manera muy especial que tiene el sentido del olfato de comunicar, es a través de la disminución y pérdida de sus funciones. La ciencia ha demostrado que la disminución de facultades olfativas pronostica enfermedades como el alzhéimer o el párkinson (Diaconu, 2010). Asimismo en investigaciones más recientes (Pinto, 2014), se ha descubierto que la pérdida del sentido del olfato es un signo que ayuda a la predicción de una probable muerte, en un periodo de cinco años. Según los investigadores el olfato es un importante referente del estado general del cuerpo. Puede resultar una ironía que, el sentido más desquiciado y primitivo tenga esta conexión vital con el hombre. Pensándolo bien, no podría ser de otra manera, el hombre civilizado y el olfato han llevado esta relación de amor y odio, sentimientos y resentimientos durante años, siglos... Y así será, hasta que la muerte los separe.

Aun así no deja de ser intrigante los casos comentados en que el olfato se retira con sigilo del receptor de la muerte. Esto podría considerarse como un gesto noble de la naturaleza, que suprime el sentido del olfato; el mecanismo sensorial de las “reacciones íntimas” del sujeto moribundo, buscando no intimidarlo con aquel olor de su propia muerte, entonces, el órgano del sentido (olfato) en un acto fisiológico altruista, se vuelve condescendiente ante *la sabiduría de la repugnancia*, ejerciendo un piadoso mutismo.

3.D

EL PERFUME ANATOMÍA DE UN OLOR



ler mejor, si no hueles a ti", es el mandato social contemporáneo que se repite una y otra vez hasta la saciedad en el discurso de los medios publicitarios. Dicho discurso, profesa la asepsia como el signo distintivo de una sociedad civilizada, primermundista. Esta actitud refleja al mismo tiempo, la preocupación y obsesión de nuestra cultura, en mantener algunos hábitos o manías como prioritarios en la escala de valores del hombre moderno. *La buena manera* de ser cuerpo en sociedad apunta hacia la eliminación de su olor natural, para ser reemplazado por un aroma de fábrica: el perfume. El perfume es el olor inofensivo que viene a suplantar a nuestro *desagradable olor natural*: "Al no tener los olores corporales un espacio de desenvolvimiento público, el perfume adquiere entonces la función de reemplazar los olores propios, que han sido reducidos o suprimidos" (Zicanelli, 2005, p. 13).

Así pues, el perfume se ha convertido en el lindero de todo espacio corporal; la valla de seguridad que mantiene a raya las impertinentes emanaciones propias de nuestra condición orgánica. El perfume visto desde su funcionalidad tiene una apariencia inofensiva, desde otra perspectiva es un eficiente dispositivo que nos habla de la organización y delimitación de ciertas estructuras sociales, en el sentido en que la suciedad y la fetidez son interpretadas. "La publicidad —dice Le Bretón— marca negativamente el olor íntimo y llama a desembarazarse del mismo [...] Provoca culpa porque hace del cuerpo un lugar que normalmente huele mal [...]" (2010, p. 118).

Un buen ejemplo que tenemos para la descripción de las implicaciones socioculturales del olor, es la novela "El perfume" (1985), de Patrick Süskind, en ella vemos el enfrentamiento de los buenos y los malos olores. *El perfume* es una parábola acerca del borramiento del cuerpo (parafraseando a Le Bretón) en las sociedades contemporáneas, centrado en el signo íntimo de la vitalidad orgánica: el olor. Süskind va a jugar con el rol que desempeña el olor, modificando el valor sensorial del sentido en un

contexto social específico (Francia, siglo XVIII). Así, en el contexto narrativo, lo repulsivo no es aquello que huele mal, sino lo que no tiene olor alguno.

Aquí el olor puede presentarse como fuente primordial del asco, de la repulsión, pero ahora en calidad de ausente. Todo aquello que no motiva la insensata curiosidad de la nariz es objeto digno de la “suciedad” y, por consiguiente objeto indigno de la sociedad. En este mundo que describe Süskind apestar es lo normal, pero apestar a ser humano, a carne-cuerpo, a órganos funcionales... La pestilencia es la del olor a *ser-vivos*, en otras palabras, el no-olor de un cuerpo es algo anti natura, sospechoso y por lo tanto temible; ab-hominable, o sea ajeno al hombre. El cuerpo inodoro de Grenouille (personaje principal) era a tal grado odiado que causaba repugnancia, mientras que el olor natural del cuerpo en nuestra civilización es tratado como algo ajeno al hombre que se busca por todos los medios suprimir.

El perfume (novela) atrapa la atención entre otras tantas cosas, por el rico contraste de preceptos olfativos. A continuación veremos algunos de ellos.

Nos encontramos en el siglo XVIII, en Francia, donde

Las calles apestaban a estiércol, los patios interiores apestaban a orina, los huecos de las escaleras apestaban a madera podrida y excrementos de rata, a las cocinas, col podrida [...] los dormitorios a sábanas grasientas, a edredones húmedos y al penetrante olor dulzón de los originales [...] Hombres y mujeres apestaban a sudor y a ropa sucia; en sus bocas apestaban los dientes infectados [...] y los cuerpos, cuando ya no eran jóvenes, a queso rancio, a leche agria y a tumores malignos. Apestaban los ríos, apestaban las plazas [...] El campesino apestaba como el clérigo, el oficial de artesano, como la esposa del maestro [...], el rey apestaba como un animal carnicero y la reina como una cabra vieja [...] no había ninguna acción humana, ni creadora ni destructora, ninguna manifestación de vida incipiente o en decadencia que no fuera acompañada de algún hedor (Süskind, 1985, p. 1).

La descripción del entorno y el contexto social es abundante, no tanto en términos pero si en su condición nauseabunda. Curiosamente, en el instante del nacimiento de Grenouille, en la madre se neutraliza la experiencia sensorial del olfato^b.

b. Que bien podría interpretarse como una definición del personaje por contraste, en cuanto a identidad olorífica.

En la sociedad que describe Süskind (1985), como en cualquier otra, la expresión máxima del mal olor corresponde al cadáver, y cualquier otra cosa u objeto despreciable el autor la pone en parangón con este. Por ejemplo: “El calor se abatía como plomo derretido [...] Y se extendía hacia las calles adyacentes como un vaho putrefacto” (p. 1); “Los pescados [...], apestaban ya hasta el punto de superar el hedor de los cadáveres” (ibíd.), o “Sólo quería que los dolores cesaran, acabar lo más rápidamente posible con el *repugnante* [el subrayado es mío] parto” (ibíd.).

Así, el cuerpo de Grenouille va a representar el polo opuesto de la experiencia olfativa más intensa. Dice Miller que “El mejor olor no es aquel que huele bien, sino el que no huele a nada en absoluto” (1998, p. 116); esta frase que en nuestro contexto social es irónica, refleja el desprecio por el sentido del olfato. Grenouille encarna esta figura, pero además en su contexto narrativo el personaje tiene exactamente el mismo significado denigrante; las nodrizas no quieren hacerse cargo de él, pues aseguran que está poseído por el demonio, ya que “no huele a nada en absoluto” (Süskind, 1985, p. 2). Aquí se da otro confrontamiento de conceptos olfativos, pero esta vez en el plano moral y religioso: la inocencia, la pureza, su aroma suave, dulzón; lo angelical que se le atribuye a los recién nacidos son cualidades que no están en Grenouille, pues su no-olor lo descalifica. Por otra parte, en la cosmología cristiana el “mal olor” es un signo irrefutable de la manifestación de fuerzas malignas y de la presencia demoniaca; el hedor simboliza las entrañas de Satanás (Miller, 1998). En el contexto religioso, “La vista, [es] el Dios del cielo, [que] destierra al olfato al infierno donde se convierte en el Dios del averno” (ibíd., p. 116).

Nuestro personaje tampoco libra la comparación escatológica: “Sus excrementos huelen. Es él, el propio bastardo, el que no huele a nada” (Süskind, 1985, p. 2). Resulta más ofensivo el cuerpo que no huele a nada que el pestilente olor de los excrementos, pues este (olor) se acepta en la normalidad de las cosas. Lo indignante aquí parece ser no encontrar “ese olor” donde supuestamente debiera de estar. En esta lógica, no es el órgano del olfato al que se le recrimina ni se desprecia, sino al objeto incapaz de transmitir un olor, de generar una experiencia olfativa significativa.

En cambio, hay una expresión bastante explícita en donde Süskind sintetiza la jerarquía que ocupa socialmente el olfato en nuestro mecanismo perceptivo: “Ve el loco con la nariz más que con los ojos” (1985, p. 3). Esta expresión discriminativa resume en cierta manera una colaboración inútil e inoperante, de una facultad mental (culturalmente percibida como sinsentido) y otra sensorial (olfato, sentido inferior); la comunión de estos dos supuestos desvaríos conduce irremediabilmente al extravío total del hombre. La expresión de Süskind es una ironía amarga que hace referencia a dos aspectos que se han marginado en la vida de la sociedad moder-

na. Además de que dicha expresión articula su poder significante, al mismo tiempo que va a destacar como superior el sentido de la vista.

Llegando al busilis del asunto en que Grenouille se obsesiona en la fabricación de un perfume con “olor a humano”, comienza a especular sobre la esencia del mismo, ya que se ha dado cuenta que este (olor) le confiere “identidad” al hombre: “No obstante... había un tema perfumístico fundamental en el olor humano, muy sencillo, además: un olor a sudor y grasa, queso rancio, bastante repugnante, por cierto [...]” (Süskind, 1985, p. 31). En su afán de crear el olor humano, Grenouille se entrega a la búsqueda frenética de aquellas sustancias que pudiesen aproximársele en esencia. Estas sustancias son siempre las más denigrantes y repulsivas, pues ha llegado a la conclusión, gracias a su intuición y fino olfato, que el soporte de lo humano está en lo virulento, en lo hediondo:

[...] había un pequeño montón, todavía fresco, de excremento de gato, recogió media cucharadita [...] Bajo la mesa del taller encontró un trozo de queso [...] ya empezaba a pudrirse y despedía un fuerte olor cáustico. De la tapa de una lata de sardinas [...] rascó una sustancia que olía a pescado podrido y la mezcló con un cuerpo, también podrido [...] diluyó tan nauseabundos ingredientes [...] El caldo olía a mil demonios, a cloaca, a sustancias en descomposición (ibíd.).

No obstante de la fetidez del producto creado, este al entrar en contacto con el aire daba la impresión de encontrarse ante “Las casas atestadas de inquilinos” (ibíd.). En este punto, entre líneas Süskind deja ver la potencialidad de la función del sentido del olfato, cuando habla del perfume creado:

No había existido [...] otro más singular en el mundo. [...] Si alguien hubiera olido este perfume en una habitación oscura, habría creído que en ella estaba otra persona. Y si lo hubiera usado una persona que ya oliera como tal, el efecto olfativo habría sido el de dos personas (p. 31).

De este modo reconoce las cualidades sensibles del olor, atribuyéndole a nuestro sentido una capacidad espacial. En el contexto de Süskind (1985), la ausencia del olor del cuerpo es motivo de exclusión (social) y el olor humano es un factor importante de integración social. Inversamente a los valores que se presentan en el mundo “civilizado”, donde la ausencia del olor corporal y la importancia de un perfume humano, en el sentido de

“hombre perfumado”, son los requerimientos de aceptación para la sociedad.

Por otra parte, el autor vincula cualidades sensoriales del objeto (olfativa) con los comportamientos sociales del hombre. Así, los olores suaves con la gentileza, la bondad; los pestilentes con el pecado, la crueldad, lo ruin. Del mismo modo establece que los olores en su carácter “integrador” (atracción) o bien, como estímulo “discriminante” (rechazo), son sutiles y refinados instrumentos sociales de manipulación. Por ejemplo, con “el olor a queso rancio [...] podía mezclarse tranquilamente con los demás seres [...] tan discreto, que no podía molestar a nadie” (Süskind, 1985, p. 38); otro era un “aroma que incitaba a la compasión [...] Olía a leche aguada y madera limpia y blanca” (ibíd.). En el caso de los olores agresivos está el de “la mujer del carnicero, una pécora severa y cruel [que] le permitía elegir y llevarse gratis apestosos restos de huesos y carne” (ibíd.); lo constitutivo de nuestra naturaleza orgánica, “Con estos restos conseguía Grenouille [...] los componentes principales de un olor que se aplicaba cuando necesitaba estar solo y ser evitado por todos” (ibíd.).

Al final Süskind tampoco logra evadirse de tomar el olor de las carnes pútridas como un criterio de disgregación sociocultural, puesto que termina homologando la naturaleza singular de Grenouille (humanizando), al momento en que recurre al “perfume de la podredumbre” como agente marginador. Así entre estas dos ideas fundamentales, el no-olor y la máxima expresión del mismo (cadáver), el “perfume” nos va guiando por todo lo repulsivo haciéndonos ver que ello está contenido realmente en la esencia del hombre, inclusive su propia repulsión a “oler”, esto en ambos sentidos, *oler algo* y *oler a algo*. Dice Estrella de Diego:

[...] bienaventurados los que se llevaron ese día la mano a la nariz y la boca, para no oler, y recuperaron su ficicidad, a pesar del asco y del miedo. Y negaron los significados desde el olor, no desde lenguaje. Pues ese día recobraron mucho más que la realidad, más que la tranquilidad. Fueron partícipes de la propia esencia de lo genuinamente particular, único: cada cuerpo con su olor y su sabor. Pues el olor singular es el error que todos y cada uno de los cuerpos arrastran en su calvario hacia la homologación. Los cubriréis de perfumes, los bañaréis en aroma y seguirán allí, particulares, obstinados, irreductibles (1998: 58 citada en Martínez Rossi, 2011, p. 448).

*Sobre el cadáver,
evidencia olvidada*



4.A

INSTRUMENTALIZACIÓN CIENTÍFICA (LA DOMESTICACIÓN DEL CADÁVER)

4.A.a

EL CADÁVER HUMANO COMO OBJETO DE ESTUDIO



odo lo que sabemos acerca del cuerpo y las infinitas representaciones del mismo son el resultado de construcciones sociales y culturales. Entre esta vasta diversidad de saberes, la visión que indudablemente prevalece en el pensamiento de las sociedades occidentales es la anatomofisiológica, esto es, el hombre bajo la mirada analítica de la biología y la medicina. Este ámbito de conocimiento (anatómico) surgió y tuvo su desarrollo de manera paralela con el *individualismo*, prácticamente a partir del renacimiento.

Al momento en que el cuerpo se asume como parte de una posesión: mi cuerpo; comienza la demarcación de linderos a través de complejos y largos procesos que deconstruirán permanentemente la identidad del hombre (Le Bretón, 2010). Por esta razón, la estructura individualista en cada época de la historia es clave significativa para la comprensión de las representaciones de *su cuerpo*. Dicho de otro modo, el cuerpo comienza a percibirse como una entidad autónoma disociada del hombre, gracias a la mentalidad individualista que generó la cultura del Renacimiento.

El cuerpo humano extrovertido, que ponía en dimensión y de forma explícita su naturaleza en las dinámicas sociales de la época medieval, va cediendo al tiempo que emerge un nuevo concepto de cuerpo, mismo que se contrapone a la configuración grotesca de aquel otro cuerpo. El cuerpo racional del siglo XVI (renacimiento) se muestra liso, solitario, limitado, encerrado en sí. Será pues el individualismo y el racionalismo, los rasgos distintivos que motivarán la gran odisea anatómica. Aquí la corporalidad cobrará un nuevo sentido; será ahora (más que antes) estructura limítrofe, aislante, obstáculo, material denigrante; soporte y a la vez su *soportación* (resignación) del hombre. Ya “En el pensamiento del siglo XVII —dice Le

Bretón— el cuerpo aparece como la parte menos humana del hombre, el cadáver en suspenso en que el hombre no podrá reconocerse [...]” (2010, p. 71).

La muerte, a través del objeto contundente de su evidencia (cadáver), es el acontecimiento mayor que va a conceder los permisos al saber médico para realizar aproximaciones sucesivas de búsqueda, y precisar relaciones de causa y efecto entre vida y enfermedad. De este modo el cadáver “se convierte en el primer objeto de análisis de la medicina y en punto de agarre de su discurso sobre el sujeto moderno” (Verena, 2006, p. 465). Así, a partir de la segunda mitad del siglo XVI el conocimiento biomédico del cuerpo se sustentará en una serie de factores procedimentales, actitudinales y conceptuales respecto a su objeto de estudio. A este conjunto de factores, Mandressi (2008) lo llama “el dispositivo anatómico”. Dicho dispositivo fundamenta un principio epistemológico; principio que a la vez coordina, despliega y construye el sentido del mismo.

El interés por explorar, conocer y describir el cuerpo humano, llevó al hombre primero a definir una serie de procedimientos operativos y posteriormente, a categorizar unas pautas de organización en torno al fragmento de órgano; “noción clave del proyecto anatómico” (Mandressi, 2008, p. 184). La fragmentación se convierte en la estrategia procedimental (técnica) de la nueva ciencia del cuerpo, pero también representa un modelo de pensamiento, que con el paso del tiempo va a devenir en una de las metodologías para “conocer” e interpretar nuestra realidad.

4.A.b

LA IDEA DEL DISPOSITIVO ANATÓMICO. *MANDRESSI*

CON LAS MANOS EN LA MASA DE “CARNE HUMANA”

La intervención directamente sobre el cadáver, es la acción de importancia capital para emprender —en palabras de Mandressi— todo un “programa sensorial” propuesto por el nuevo dispositivo anatómico. El renovado plan exhorta a los anatomistas a involucrarse con sus propios sentidos, ya que “la verdad debía buscarse no en los textos sino en los cuerpos” (Mandressi, 2008, p. 168). Cabe mencionar que durante la edad media, el conocimiento de la anatomía se adquiría y, la enseñanza se impartía, exclusivamente a través de los textos de Galeno^g. La nueva filosofía

g. El dogmatismo Galénico se mantuvo al menos durante doce largos siglos.

anatómica va a establecer como núcleo central de su sistema, la actividad perceptiva de los sentidos, esto era, cuestionar a la palabra escrita mediante la experiencia sensorial del cadáver real.

Para el siglo XVI la forma del cuerpo es única en su noción de estructura y envoltura somática; diseccionar cadáveres, explorar todos sus rincones, representarlos plano por plano equivalía ante todo enfatizar la particularidad del hombre. El precio por conocer “ese cuerpo” fue destruirlo primero, así se dio a la tarea de cortar, abrir, picar, punzar, serrar, abrazar, rebanar, descarnar, arrancar... despedazarlo sistemáticamente. Por lo que él anatomista debía contar entre otras cosas, de

hilo y agujas —‘gruesas y menudas, rectas y curvas’—para ligar o enhebrar los vasos, de un mazo y un cuchillo de gran tamaño para ‘dividir los cartílagos del tronco’, de una pequeña sierra, de ganchos para despegar las membranas [...] ‘diversas cánulas [...] grandes [...] pequeños, los unos rectos, otros oblicuos, otros cortos, otros largos [...]’ (Mandressi, 2008, p. 178).

Desde otro punto de vista, la naturaleza del instrumento ya se anticipa a la descripción de las averías de la instrumentalización sobre el cadáver. Este vasto y temible repertorio de herramientas, refresca nuestra memoria de que el hombre occidental ha logrado hacer de sí mismo un objeto científico de su propio cadáver. Por otra parte, el cadáver como superficie corporal de estudio, está muy lejos de ser tratado como *materiā nobile* de trabajo. La logística de los procedimientos anatómicos que se articula bajo el principio de “efecto de localización” (de las partes), va gradualmente desgastando el grueso del cuerpo hasta vaciarlo.

La disección, que es el acto de abrir al cadáver y parcelarlo progresivamente, representa confrontar a dos esquemas de organización: uno a nivel orgánico y otro a nivel de pensamiento (anatomista). Este último de tipo procedimental, va ir revelando a través de un ambular entre vísceras, espacio corporal y superficie interna, la naturaleza del cuerpo humano. Al final la transgresión del órgano “organizado” (estructura interna), o lo que es lo mismo, el despedazamiento del cadáver, será inversamente proporcional a las estructuras cognoscitivas del pensamiento organizado del anatomista. Pero también esta disgregación de las partes que se da en el plano material, sobreviene en una *recomposición* del cuerpo anatomizado. Esto sería el carácter ambivalente del acto disectivo, que al mismo tiempo que se da el descenso a través de músculos, vísceras y membranas hacia el origen profundo de la constitución del cuerpo, se va vaciando la envoltura corpórea, a fin de encontrar la unidad elemental *fragmentaria* que com-

porta a la vez la construcción de una estructura. Aquella que le da al cuerpo su principio de continuidad funcional, vinculando así las formas básicas de la materia a un conglomerado de volúmenes orgánicos, y estos a esquemas corporales de mayor complejidad, para terminar en lo que conocemos como cuerpo humano (Mandressi, 2008).

UN CUERPO SIN FLUIDOS, ES UN CADÁVER FELIZMENTE ANATOMIZADO

La manipulación sobre el cuerpo cadaverizado con el propósito de estudiarlo, representó un significativo avance hacia su cosificación; por añadidura, a ser un objeto más de la explotación del hombre. Tal vez las expresiones más categóricas de la instrumentalización científica sean las estrategias profilácticas aplicadas al cadáver.

Para esto debemos considerar antes, que la anatomía (el dispositivo) sólo reconoce las estructuras sólidas del cuerpo, por lo tanto se va a interesar de “la parte” que puede marcar fronteras, definir internamente un espacio corporal concreto. Todo aquello que cohabite consistentemente de manera distinta a estas partes es indeseable a los ojos del anatomista, ya que “Ensucian los sólidos y enturbian su inspección” (Mandressi, 2008, p. 187). La nueva ciencia del cuerpo deja claro que las mezclas, los flujos y todo lo que se le parezca “Científicamente [son] mudos” (ibíd.), pues no resulta nada fácil ante las excreciones mantener la función objetiva de la observación, puesto que las sustancias semi fluidas y escurridizas que emanan de los órganos vuelven una y otra vez. Así se limpie, se lave una vez más,

el cadáver no tardará en exudar de nuevo, y los fluidos y los excrementos volverán a escaparse de las cavidades y los conductos. Se aplicarán esponjas, se verterán esas superfluidades en cubos, se dispondrán además cestos para tirar las partes examinadas, cercenadas y extraídas (Mandressi, 2008, p. 177).

Extraer la humedad del cadáver se convirtió en la estrategia didáctica ideal para escudriñar apaciguadamente en el contenido del cuerpo humano. Tanto la desecación del cadáver como la desodorización de su espacio, forman parte de un proceso higienizante previsto en el *programa sensorial*:

habrá que contrarrestar también el efecto de los efluvios con vinagre, con incienso, ‘para impedir que los vapores corrompidos del cuerpo afecten a los asistentes’. Los perfumes sirven para mitigar la náusea [...], un pañuelo impregnado de algún líquido odorante evita inhalaciones perniciosas (Mandressi, 2008, p. 177-178).

Lo extraño de esta situación es que “Todos esos objetos —esponjas, cubos, cestos, perfumes— [que] integran el arsenal del disector” (ibíd.), los clasificados como instrumentos auxiliares de la tarea sucia, nunca son objetos dignos de la representación pictórica. A excepción del escalpelo que es el instrumento esencial, el resto queda excluido del contexto narrativo de las grandes lecciones de anatomía. Nosotros pudimos corroborar que efectivamente esos objetos forman parte del escenario habitual en las faenas de disección. Desde luego que una representación no está obligada *a ser*, ni *hacer* una transcripción literal del acontecimiento, faltaba más; la cuestión es que si dichos elementos no aparecen como instrumentos propios (indispensables) de la acción representada, es porque al mismo tiempo son signos de objetivación de la naturaleza del cadáver.

Debemos hacernos a la idea, de que en las lecciones de anatomía el cadáver es algo parecido a una “alucinación mimética”, puesto que este nunca es la intención. Lo vemos presente pero es una figura ilusoria, el rasgo distintivo de su modelo enunciante. Tendría más sentido justificar la ausencia de estos utensilios por cuestiones de solemnidad, tratándose del tema de la gran ciencia del cuerpo: la anatomía. O bien, sencillamente tomarse como prejuicios implicados en la “decencia de la representación”, que para el caso vendría siendo lo mismo: estrategia de dispersión.

METODOLOGÍAS DE LA OBSERVACIÓN ANATÓMICA

La anatomía es una ciencia de observación, y lo que pretende a toda costa *el dispositivo* (a través de su programa sensorial), es desplegar los más diversos recursos para hacer óptimas las condiciones de apreciación de las entrañas del cuerpo humano.

Cuando aún no existían las sustancias conservadoras, la tradición exigía un método de disección que comenzaba por el abdomen y concluía por las extremidades. Esta metodología obligada por factores naturales, se debía a la rápida descomposición de las vísceras de la cavidad abdominal, en comparación con los demás órganos. Por lo tanto, el orden de la intervención estaba condicionado, de cierta manera, a la imposibilidad operati-

va que pudiese tener la visión sobre el órgano. De este modo, la secuencia de análisis del cadáver estaba sujeta al aprovechamiento de las mejores circunstancias de visibilidad. A fin de cuentas, lo que hacía la dinámica de una mirada, era al mismo tiempo trazar el esquema procedimental de una anatomía.

Esta predominante idea de lo visual como agente de articulación estructural del dispositivo, va a construir un prototipo de diseño de cuerpo que se va a incrustar en las fibras más íntimas del imaginario colectivo. De tal manera que, “Al deseo de una figura anatómica objetiva se agregan suplementos que surgen de un imaginario inquieto, hasta torturado” (Le Bretón, 2010, p. 47). No es un desvarío para nada, pensar que el soporte iconográfico de la *scienza nuova* del cuerpo y las lecciones de anatomía en la historia de la pintura, compartan su intención estetizante con el letargo de la corruptibilidad de la carne; pues las cualidades plásticas de esos exquisitos cadáveres se ven enfatizadas gracias al mecanismo latente de la putrefacción. En otras palabras, su modo expresivo emerge con mayor fuerza en tanto su configuración se desatiende de la idea de la disolución sustancial de la materia. Por lo tanto, lo que presenciamos en las imágenes es el triunfo del “solidismo” —término empleado por Mandressi— autenticado por el *programma sensorial*, pero es un triunfo de apariencia condicionada.

La ilustración anatómica, precisamente, mantiene fuera de su gramática visual las apariencias viscosas y desagradables que son comunes en tejidos y órganos. Esto más que nada como adecuación a su modelo escópico. Sin embargo, no deja de ser un gesto de alteración evidente de la percepción de la carne, un signo reprimido de las cualidades objetivas del cadáver; “[...] los textos en cambio —señala Mandressi— son explícitos al informar del desplazamiento que aparta a los fluidos del papel que la fisiología humoral les asignaba como elemento central de la organización corporal” (2008, p. 186). Esta exclusión como hemos dicho antes, puede tomarse como una consecuencia de la voluntad retórica de la representación a favor de las condiciones de contorno, para que den perfecta cuenta de los distintos volúmenes del órgano, su morfología oculta y correcta ubicación en el espacio interno corporal.

Asimismo, como parte integral de ese despliegue del *dispositivo*, la construcción sistemática de teatros anatómicos en la segunda mitad del siglo XVI va a potencializar el impulso escópico sobre el cadáver. Estos recintos consistían básicamente en un armazón semicircular con dos o tres niveles, una galería en cada piso, y una serie de bancos distribuidos al rededor. “El cadáver debía colocarse en el centro del teatro, sobre un banco elevado, en un lugar iluminado [...]” (Mandressi, 2008, p. 171); además, “junto a la mesa de disección debe haber una estructura de madera que

permita elevar el cadáver con el fin de ‘mostrar la exacta situación y posición de cada una de las partes’ ” (ibíd., p. 172). Toda la infraestructura del teatro acusa una insaciable curiosidad de “mirar”; no existe espacio dentro de esta edificación que no responda a esa necesidad imperante. Así el anfiteatro se convierte en un efectivo instrumento de la visión, porque si no basta con tener la clara visibilidad del acto disectivo desde la ubicación asignada, *el dispositivo* tiene previsto “que algunas partes del cuerpo, como el corazón o la matriz, una vez extraídas, sean ‘llevadas por las gradas del teatro y mostradas a cada uno para mayor evidencia’ ” (ibíd.).

Un punto fundamental para *el dispositivo anatómico* va ser la tipología del cuerpo; esto en cuanto a la prestación de sus servicios como objeto útil para la investigación. Sería por lo tanto una elección acertada, si ese cuerpo es

bien carnoso, de tamaño medio, joven [...], así muestra sus partes más enteras, tanto en sustancia, magnitud, número, forma, situación, como conexión. [...] el cuerpo delgado [no obstante] muestra más fácilmente y claramente sus venas, arterias, y nervios [...] En un cuerpo largo [se da el inconveniente de que] la forma de las partes está frecuentemente estropeada, a causa de su desmesurado tamaño, así como en un cuerpo pequeño, a causa de su pequeñez (Dubois citado en Mandressi, 2008, p. 180).

Otro factor igualmente importante que va a determinar las condiciones óptimas de observación para un cadáver, es la causa de muerte, pues esta afecta la consistencia de los órganos interfiriendo en la visibilidad del ojo anatómico. Por esta razón el dispositivo va preferir a los ahogados sobre los asfixiados, heridos o decapitados. Los últimos de la fila, sin duda, son “los que mueren por enfermedad, [que] tienen a menudo varias partes o podridas o tan alteradas respecto de su estado natural que no podrías o no querías mirarlas a causa del hedor” (ibíd.). Después de todo *el programa sensorial* es exigente y, tiene bastante claro cuáles deben ser las características ideales de su objeto. El hecho de ser cadáver no lo hace buen ejemplar, tanto la tipología del cuerpo como las circunstancias de muerte pueden hacer de este un objeto no-funcional para el saber anatómico, al no corresponder a las estrictas normas del curioso órgano de la visión.

4.A.c

EL CADÁVER VITALICIO

LOS MODOS DE SER OBJETO: HACIA UNA ESTÉTICA ANÓSMICA

Las condiciones sociales que se generaron a raíz del pensamiento individualista (finales del siglo XVI, comienzos del XVII) propiciaron un nuevo fenómeno. El hombre solo y aislado de la vida pública comienza a desarrollar una conducta basada en el sentimiento de la curiosidad: el coleccionismo anatómico (Le Bretón, 2010). Esta actividad del ocio fusiona dos rasgos esenciales de la disciplina científica: *el fragmento y la conservación* de materia cadavérica. Así, el hombre amparado por los preceptos oficializados de la ciencia anatómica, comienza a tomarse ciertas libertades en cuanto a disponer de despojos humanos como si se tratase de cualquier otro tipo de objetos.

Motivado por la *singularidad* de aquel fragmento de cuerpo o cadáver, el hombre hace de este un objeto visual más del mundo del entretenimiento. Ahora ese fragmento, pieza, parcela, despojo humano, desempeñará una función tripartita desde su nuevo carácter objetual, ya que al procurarle condiciones especiales para la exhibición de la especificidad de su naturaleza singular, no sólo resulta una pieza limitada a sus propiedades informativas (objeto de estudio), sino que comporta al mismo tiempo, en sus cualidades sensibles de superficie, posibilidades de prendamiento (objeto estético). Sin embargo, la promoción del “goce escópico” de las particularidades anatómicas del cuerpo humano puede devenir en espectáculo, en imágenes propicias para la morbosidad de la visión (objeto de exhibición) (Le Bretón, 2010). El pedazo de cuerpo humano coleccionado, no obstante de su contexto médico, tiene más nociones de ser un producto de la seudo ciencia que de un objeto científico.

El cadáver (siglo XVI) en su modalidad funcional de objeto informativo, y situacional de objeto exhibido, será partícipe de un particular evento: las disecciones públicas. Este tipo de evento “permitía a un público numeroso participar en la consagración de la experiencia visual [...] del conocimiento anatómico” (Mandressi, 2008, p. 174). Así es como el acto de la disección llega a convertirse en un verdadero acontecimiento social. Hagámonos una idea de ello:

En los teatros anatómicos se ubicaban de 200 a 500 espectadores, la disección se realizaba de noche, el teatro se iluminaba con velas perfumadas, a menudo había música de flautas, se cobraba la entrada y duraban de tres a cinco días. La entrada incluía el derecho a participar en un banquete en la corporación de cirujanos, que era seguido de una procesión con antorchas (Barcat, 2000, p. 147).

Por otra parte, semejante acontecimiento no estaba desprovisto del entretenimiento y la diversión, como señala Fernández (2001, p. 34):

El ambiente lúdico de las sesiones anatómicas estaba asegurado por celebrarse con frecuencia durante el carnaval [...] El espectáculo producía una mezcla de horror, curiosidad e hilaridad entre los asistentes, quienes algunas veces tenían que ser amonestados por su comportamiento, e incluso ser sancionados con multas por robar partes del cuerpo diseccionado para burlas macabras.

Diversas fuentes al respecto, hacen más énfasis en la espectacularización de las demostraciones anatómicas de aquella época, que en la eficiencia pedagógica que pudiese tener esta iniciativa llevada al público: “Esas lecciones de anatomía —señala Mandressi— sobrepasaban de todos modos el marco puramente pedagógico, puesto que se dirigían a una asistencia más vasta que la compuesta únicamente por estudiantes” (2008, p. 73). Era de esperarse que la asistencia a los teatros anatómicos obedeciera a intereses muy distintos de lo exclusivamente científico, muchos de ellos, quizás animados por el simple placer de la necroscopia.

ORDEN DE EMBARGO PARA LA PUTREFACCIÓN

El antecedente.

La preservación de cadáveres se ha ido desarrollando paralelamente al proceso histórico de la humanidad. Comenzó como una práctica con fines religiosos, de culto, y posteriormente con el paso de los siglos, el ejercicio se sistematizó en un contexto científico para procurar objetos de estudio.

Se sabe que en un gran número de culturas antiguas el recurso del embalsamamiento era algo habitual. A ciencia cierta se desconoce el senti-

do de este comportamiento de conservar el cuerpo. Las interpretaciones vienen y van, no obstante, en todas ellas parece haber un común denominador: la creencia de que hay otra vida después de la muerte. Desde luego nos enfocaremos al objetivo de este apartado, que es conocer los diversos procesos de inhibición de la descomposición del cadáver que se han venido desarrollando a través del tiempo.

Uno de los sistemas de conservación de que se tiene mayor conocimiento en cuanto a su metodología, es el embalsamamiento egipcio. Su método básicamente consistía en salar a los cadáveres, para esto, sometían al cuerpo a un proceso de deshidratación “para extraer con lentitud el agua, indispensable para las actividades enzimáticas que dan lugar a la descomposición; a la vez, las sales producían una débil fijación” (González, 1990, p. 25). En *Historia de la preservación de cadáveres humanos*, Beltrán (2009) expone con lujo de detalles dicho procedimiento.

La tarea iniciaba —nos dice— con la extracción del cerebro; esto se hacía introduciendo un gancho de cobre por los conductos de la nariz, mediante movimientos rotatorios de la varilla se conseguía la licuación del cerebro, acto seguido, el cadáver se volteaba para drenar la cavidad craneal. Enseguida, se hacía un corte por el lado izquierdo del abdomen (87 mm. Aprox.) para hacer la extracción de los órganos mayores (cavidad torácica y pélvica). El vaciamiento de las vísceras digestivas era un paso fundamental del proceso, puesto que éstas representan un cultivo importante para la putrefacción. Libres las cavidades de sus respectivos contenidos, se impregnaban con vino de palma para posteriormente introducir en ellas pequeños fardos de natrón^y hechos con lino. El relleno era complementado con una variedad de hierbas aromáticas, como mirra y cassia. Una vez concluida la labor de relleno, el cadáver era cubierto por el frente, por debajo y por todos lados con natrón, así debía permanecer por espacio de 70 días antes de su vendaje. Como hemos dicho, “El objetivo de este procedimiento era producir la deshidratación extensa del cadáver” (Beltrán, 2009, p. 7). Al cumplirse este período de tiempo se aplicaba el vendaje previamente impregnado de sustancias aromáticas, y se adherían al cuerpo con goma.

Asimismo, en Sudamérica se tienen casos ejemplares de embalsamamiento equivalente en antigüedad a la cultura egipcia. V. gr. las momificaciones realizadas por la cultura chinchorro (norte de Chile) datan aproximadamente del 2000 a. C. Al parecer aplicaban varias técnicas de embalsamamiento; una de ellas consistía en mantener exclusivamente la piel, vaciando vísceras, tejidos y huesos, posteriormente la envoltura somática se rellenaba con totora^j y arcilla. Otra modalidad era extraer sólo vísceras, rellenar con arcilla en combinación de borra camélida, y reforzar miembros con largueros de totora. En ocasiones incluso, el cadáver conservaba

y. El natrón es una mezcla de cloruro de sodio, bicarbonato de sodio y carbonato de sodio, que se obtiene de los lagos salados del área de Wadi Natrum, situados al norte del Cairo.

j. Junco que crece en el lago Titicaca. Fue empleado por los autóctonos en la fabricación de embarcaciones y cestos, entre otras cosas.

sus vísceras, se recubría con alguna piel humana o animal y pasaba a cubrirse con arcilla (Beltrán, 2009).

Entre los Incas (600-1500 d. C.), la tradición de preservamiento era retirar los órganos a través del ano, rellenar el cadáver con variedad de hierbas para ser enrollado posteriormente en lienzo junto a pequeños bultos de arcilla. También hay técnicas singulares de momificación como la practicada por los muisca (Colombia), que después de vaciar el interior orgánico, las cavidades eran repletas de joyería y oro. Pero previo a convertir el cadáver en alcancía, este se sometía a un proceso de desecación con hoguera, finalmente el cuerpo quedaba envuelto entre mantas de algodón.

En realidad poco se sabe de los agentes conservadores en los métodos de embalsamamiento prehispánicos; no se ha especificado el tipo de herbolaria que se empleaba, lo mismo sucede con la composición química de las arcillas. Lo que es indudable, es que en el éxito de preservación de estos cadáveres está implícito factores climáticos de baja humedad; cualidad atmosférica que ha favorecido los métodos de preparación cadavérica en diversas culturas.

La materia prima

El cadáver representa el punto medio entre la vida y la muerte; es la realidad de un cuerpo suspendido entre dos dimensiones; cuerpo sin la energía generadora para la sucesión de vida, ahora materia en decrecimiento, superficie para ser intervenida por la fuerza deformadora de la putrefacción. El cadáver pues, se encuentra en ese estadio de transitoriedad ambigua, donde la ausencia del hombre aún se presenta bajo la trivialidad de un signo, de una envoltura, de una sensación periférica descrita por el espacio de un cuerpo.

La notificación: prolongar la duración del cuerpo

Ese cuerpo, en ese estado y en ese tránsito, es interceptado por el acuciante saber médico para someterlo a un proceso técnico de mantenimiento de las superficies, con el fin de suspender su evolución natural hacia la desmaterialización. La conservación o bien preparación anatómica es entonces, la táctica instrumental que busca estabilizar las propiedades inherentes de la carne, ya que con la muerte, nuestra “sustancia orgánica” es óptima para la proliferación de una gran variedad de gérmenes, encargados del simpático trabajo de la putrefacción. Gracias al previo acondicionamiento de las estructuras internas del cuerpo, el cadáver humano se ha

convertido en el objeto de estudio insustituible, en materia aséptica facultada para la mirada analítica, y, subsecuentemente material para la voracidad de un conocimiento biomédico. Hasta el momento, estos *preparados* mediante diversas técnicas, han resultado ser un método efectivo para asegurar la permanencia en el tiempo (indefinidamente) de la materia cadavérica.

Los procedimientos y esas cosas de la mirada

Se ha mencionado ya que *el programa sensorial* de la anatomía se constituía esencialmente en la preeminencia de lo visual (Mandressi, 2008). Por otra parte, se destacó la relación indisoluble entre esquematización anatómica y la naturaleza intrínseca de la visión. Así lo explica Gómez Alamá:

[...] cortar y separar las partes del cuerpo de modo que los órganos que debemos estudiar queden al descubierto y aislados de todos los vecinos, que incomoden, para que puedan apreciarse con exactitud su situación, extensión [sic], forma, conexiones y relaciones (1872, p. 11).

Ahora bien, esta visión médica en la genealogía de su discurso es una mirada que transparenta (metafóricamente) la superficie de los cuerpos, que hace evidente la densidad orgánica “invisible” del cuerpo humano. Así mismo, por connotación, esteriliza (visualmente) la materia necrótica, puesto que hay en la mirada una función implícita de higienizar en lo mirado. Por esta razón *las prácticas de la conservación, al tiempo que son desarrolladas van construyendo por defecto el diseño de una imagen corporal; lo que hace del cadáver (no sólo en su contexto médico) una configuración icónicamente aséptica. Bajo esta perspectiva podemos comprender, que la conservación del cadáver es la perpetuidad de una visión del cuerpo del hombre, sostenida en las cualidades sensibles del objeto (conservado), sea este presentado o representado.*

Las meras técnicas y uno que otro caso

El “arte de disecar —dice Gómez Alamá— es el conjunto de reglas y preceptos para poner al descubierto y preparar los órganos, tejidos y elementos anatómicos del modo más conveniente para ser estudiados y demostrados” (1872, p. 11). La aparición del acto de la disección en el escenario histórico deja transformaciones profundas en el pensamiento occidental, en muy variados aspectos. Los anatomistas empiezan a adquirir su formación y un conocimiento fundamentado en el propio cuerpo humano.

De esta manera la disección va creando la teoría, alternativamente la teoría es corroborada con demostraciones anatómicas (anfiteatro anatómico). El “disecar con sus propias manos [...] ver con sus propios ojos” (Mandreski, 2008, p. 168), es para el anatomista el principal método tanto para estudiar como para enseñar la nueva ciencia del cuerpo. Obviamente en el gesto procedimental queda implícita la manipulación de cadáveres reales.

Por tal motivo las disecciones no podían tener lugar sino en la época de invierno, de otra forma los cadáveres se pudrían en las salas de disección. Así, “el mes de febrero era el más adecuado para evitar la putrefacción [...] ya que la lección de anatomía podía extenderse durante días” (Fernández, 2001, p. 34). Conforme las prácticas de la disección se van sistematizando, gradualmente va surgiendo la tecnología cadavérica (instrumental y métodos de conservación). Mientras tanto, sin refrigeración ni conocimiento de los fijadores^m, la consideración estacional va comportar la *primera táctica* de conservación del cadáver; más que una táctica en sí, se trata de un recurso de planeación con posibilidades muy limitadas en cuanto a efectividad operativa; inclusive, muy avanzado el siglo XVIII se desconocían aún técnicas de embalsamamiento y métodos de conservación. En aquella época el procedimiento habitual de preservación de un cuerpo, durante su traslado y en algunas otras circunstancias, era simplemente mantenerlo a temperaturas bajas, para ello se valían de una rudimentaria tecnología que consistía en unas “tablas de enfriamiento, dispositivos cóncavos llenos de hielo en que el cuerpo cabía ceñidamente” (González, 1990, p. 20).

m. El alcohol se ha empleado desde la antigüedad como un medio de conservación efectivo de la materia orgánica. Pero únicamente se utilizaba para preservar los órganos o fragmentos pequeños. Como dato curioso Gómez Alamá (1872), por cuestiones de economía sugiere sustituir el alcohol de vino por el de madera.

El hecho de que la anatomía sea una ciencia descriptiva y objetiva, le ha servido para cargar desde sus inicios con un problema sustancial: la dificultad para abastecerse de material cadavérico humano. Tener a disposición un número conveniente de cadáveres es primordial en la producción del conocimiento del cuerpo, asimismo, para los procesos de enseñanza-aprendizaje. Razón por la cual se volvió imperante la necesidad de elaborar técnicas efectivas de preparación, y métodos para conservar dichas preparaciones anatómicas, con la finalidad de garantizar la permanencia a corto, mediano y largo plazo del soporte cadavérico.

Los preparados anatómicos se van a dividir en dos grupos:

- I. *Métodos de conservación en mojado*, también denominados preparaciones de “gabinete”. Este tipo de ejemplares conformarán los famosos salones de curiosidades del siglo XVIII.
- II. *Métodos de conservación en seco o por desecación*.

En relación al *primer método*, se especula que una de las primeras preparaciones en húmedo se llevó a cabo con el cadáver de Alejandro Magno, que fue cubierto con miel (como gente conservador) para su traslado de Babilonia a Egipto (Verena, 2006). Pero sin duda, lo más representativo que se conoce de este método, es la colección^d de preparaciones realizadas por el anatomista neerlandés Frederick Ruysch (1638-1730), el padre del embalsamamiento para muchos historiadores. Sin embargo su método de preservación sigue siendo un misterio; se sabe al menos que su procedimiento incluía la inyección arterial (Guzmán, 2011); de los líquidos de conservación no se conoce la fórmula.

d. Colección que pasó a formar parte de los "salones de curiosidades" que fundó Pedro el Grande en 1714, en San Petersburgo.

Los preparados de Ruysch se representan con un imaginario alternativo que se repliega a unas supuestas pretensiones científicas. La apariencia perceptiva que se tiene de los fragmentos conservados, más que como objeto de estudio se muestra presumiblemente como *objeto sensacional*. Un rasgo distintivo de la configuración icónica de estas preparaciones es el accesorio ornamental; "La inclusión de estos accesorios, no sólo sirve para conferir a los preparados cierto sentido de realismo, sino que además establece una proximidad con la vida [...]" (Verena, 2006, p. 451). El preparado anatómico en sí mismo, se exhibe como una muestra compleja que busca objetivar la realidad, aunando a la pieza cadavérica aquel accesorio que restablezca la familiaridad de lo cotidiano de la vida, así se potencializa la veracidad del contenido, en lo real de lo orgánico y la realidad de la vida.

Respecto al *segundo método*, Mandressi (2008) señalaba la desecación del cadáver como una acción fundamental del *dispositivo anatómico* (conjunto de procedimientos). Este proceder técnico culminaría en las preparaciones anatómicas que se pusieron en boga en la segunda mitad del siglo XVII. Los métodos por desecación básicamente consistían en deshidratación de tejidos, vaciamiento de los vasos e inyección intravascular de líquidos, que en el interior del cadáver se solidificaban. Un caso ejemplar de dicho método son las piezas anatómicas de Honoré Fragonard (1732-1799), cuya técnica se encuentra ampliamente documentada. Procederemos a describirla brevemente.

Comenzaba con la elección del cadáver; se buscaba que este perteneciera a una persona joven, por lo blando de sus arterias, este detalle facilitaría enormemente la efectividad de las inyecciones. La solución inyectable consistía en una mezcla de grasa de carnero, resina de pino y esencia de trementina; para aplicarla se abría el tórax, y mediante una jeringuilla metálica (enema) se vaciaba el contenido a través de la aorta, así la sustancia se repartía por todo el sistema vascular. Una vez enfriada la mezcla (aplicada) se introducía el cadáver en un depósito de alcohol, por ósmosis el agua del cuerpo era reemplazada por el alcohol, posteriormente el cadá-

ver se ponía a secar al aire. Por último, se pintaba arterias en rojo y venas en azul (Honoré Fragonard: anatomía revolucionaria, 2011).

Al margen de lo técnico, un punto a destacar de estas piezas de Fragonard es la escenificación del producto. El anatomista subvierte la tradición de colocar al cadáver en posición horizontal, aunque la estrategia enunciativa de “la actitud de pose” es bien conocida en la iconografía de los tratados anatómicos, no era común llevarla a cabo con cadáveres naturales. Los desollados de Fragonard surgen sobre todo como recurso pedagógico para reemplazar al cadáver en épocas calurosas. Y esta idea de simulación de *vitalismo cadavérico*, es más con la intención de mostrar el mecanismo de los músculos, que articular pretensiones meramente artísticas. Lo teatral de las posturas, pues, tiene sentido en la lógica de la epistemología anatómica, pero también contiene un importante aspecto expresivo, que deviene en su estilo significativo de objeto de contemplación.

Volviendo al tema de las preparaciones anatómicas, las técnicas modernas para conservar materia cadavérica vinieron con el descubrimiento del formaldehído (1868), esta sustancia reemplazó al activo tradicional anti-putrefacción basado en las sales metálicas. Desde comienzos del siglo XX hasta la fecha, pocos cambios se han venido dando al respecto. Los formaldehídos, conocidos comúnmente en el contexto médico como fijadores, por lo regular son alcoholes diversos, formol, fenol y derivados (agentes químicos). Otro método de preservación consiste en agentes físicos; los hemos mencionado anteriormente con técnica rudimentaria: congelación y desecación.

En su *Arte de disecar*, Alamá (1872) incluye un pequeño apartado que subtitula “De impedir o retardar la putrefacción, con el fin de aprovechar el mismo cadáver para la disección por espacio de mucho tiempo”; en dicho apartado, el autor nos expone los objetivos para alcanzar este fin:

1^{ra}. Privando las materias orgánicas del contacto del aire y de la humedad atmosférica; 2^{da}. Amparándose del agua que contiene la materia organizada; 3^{ra}. Contrayendo los tejidos y facilitando así la desecación; 4^{ta}. Formando con la materia organizada combinaciones inalterables (p. 157).

Continúa enlistando los procedimientos para cubrir esos objetivos:

1^º. Por inyección de las sustancias antisépticas en los vasos del cadáver; 2^º por sumersión del cadáver entero ó á [sic] pedazos en los líquidos

conservadores; 3º. Cubriendo las partes destinadas á la disección con una capa suficientemente espesa de sustancias anti-pútridas, aceitosas ó grasas, ó en otros casos, de nieve ó hielo (ibíd.).

A solo cuatro años de haberse descubierto el formaldehído, respecto a la publicación de Gómez Alamá, se asume que aún no era muy conocida la sustancia, ya que no la menciona en ningún momento. Como sustancias conservadoras para sumergir piezas cadavéricas, habla del alcohol, del aceite de hulla, de la glicerina, el cloruro de zinc; asimismo de mezclas inyectables como sulfito de sosa y sulfato de alúmina. No obstante de los resultados del repertorio químico de Alamá, la efectividad de las sustancias fluía entre 15 a 60 días, a partir de entonces el cadáver continuaba con su evolución natural de descomposición. Según fuentes científicas de la época, concretamente los escritos de Ignacio Pusalgas (1790-1874), “estos nuevos procedimientos [basados en técnicas francesas] habían producido una verdadera revolución en los trabajos anatómicos, ya que se podía conservar los cadáveres por un mes” (García, 2003, p. 212).

Lo que se busca finalmente en una sustancia conservadora es su eficiencia en la inhibición del proceso de la putrefacción —y porque no—, “atenuar en parte los efectos desagradables a la vista y al olfato que ofrece un cadáver en proceso de descomposición” (Correa, 2005, p. 4). Actualmente uno de los métodos empleados en la cátedra de anatomía del Instituto de Medicina de Leningrado, se resume en lo siguiente:

- 1º. Inyección por arterias y venas del líquido de conservación.
- 2º. Inyección del látex coloreado en arterias (rojo) y venas (azul).
- 3º. Inmersión en el preparado [...] líquido conservador de dos a tres meses.
- 4º. Disección de músculos, vasos y nervios.
- 5º. Cubrir el preparado [materia cadavérica] luego de terminado con una capa fina de resina.
- 6º. Montaje de la pieza en su vitrina (Correa, 2005, p. 5).

SOBRE EL ICONO DEL FRONTISPICIO DE *DURAEMATRI*S (1738)
DE *FREDERICK RUYSH*

La imagen nos muestra el engreído imaginario alrededor de unas técnicas de preparación, donde la muerte es la obscuridad, y la luz, el conocimiento que queda expresado en el arte de la conservación. Pues bien, en su habitual faena, la muerte (esqueleto) se aproxima a recoger una serie de cadáveres diversos contenidos en pequeños frascos, pero retrocede al ser sorprendida por la intensidad de la luz que brota del “conocimiento de la conservación” (Fig.3). La muerte perdió esta partida —muestra la ilustración—, los cadáveres ahora son propiedad de la ciencia, quien los mantiene distante del hedor y la putrefacción, pero no olvidemos que finalmente el esqueleto también es un subproducto de la anatomía humana.

Gómez Alamá (1872) habla de la preparación de los huesos, e indica que este arte comprende “el modo de descarnarlos y blanquearlos; [...] la desarticulación de los huesos de la cabeza; y [...] la formación de esqueletos” (p. 17); asimismo, Barón (1970) describe la singular técnica que Vesalio empleaba en la preparación de esqueletos (p. 147). Al margen de estos procedimientos con fines científicos y didácticos, la manipulación de los huesos en ciertos grupos sociales implica un mecanismo de control: “Los pueblos arcaicos [e. g.] ven en el desecamiento de los huesos la prueba de que la amenaza de la violencia que se hace presente en el instante de la muerte se ha apaciguado ya” (Bataille, 2010, p. 51). De uno u otro modo, los huesos como se ha visto ya en variadas ocasiones, son para el hombre materia instrumental que construye la figura ilusoria de la muerte; el esqueleto entonces, es esa construcción que *representa* la duración ininterrumpida del cadáver; la fuerza de repulsión hacia la maceración de la carne, en pocas palabras, es la operación simbólica del vaciamiento de una amenaza extrema: la putrefacción establecida.

A todo esto, el icono del frontispicio de Ruysh simplemente es un absurdo, si bien el esqueleto como representación de la muerte es un producto del imaginario colectivo, esta imagen se ha creado con los mismos presupuestos de la ciencia del cuerpo, y lo que tenemos en la representación conforman *los métodos del arte de la preparación anatómica*. Por lo que ambas configuraciones, *esqueleto y fragmentos en recipientes*, son subproductos del desarrollo de la ciencia del cuerpo despojados de sus putrefactas vestimentas.



Fig.3 FREDERICK RUYSCH, *Frontispicio de Duraematrix*, 1738.

Fuente: https://www.ucl.ac.uk/art-history/events/culture_of_preservation

4.B

DE LA NECROSCOPIA A LA ESCOPOFÍLIA CADAVÉRICA

4.B.a

LA BELLEZA INODORA *G. VON HAGENS*

EL CUESTIONAMIENTO



Como se ha venido mostrando a lo largo y ancho de estas páginas, la objetualización del cuerpo humano y su exhibición pública, aparece de forma inherente al principio que rige la construcción de la estructura epistemológica de la anatomía. Los avatares de su desarrollo llevan este fenómeno, al punto de considerar el cuerpo humano un objeto más del gabinete de curiosidades, que dicho en la versión moderna sería, un objeto digno para la exhibición de los grandes museos.

La preparación anatómica, pues, consigue tramitar la duración de un material potencialmente transgredible y efímero como la carne. Al hacerlo, esta materia (cadáver) no sólo se convierte en demostración, si no en “muestra” de la putrefacción superada, así, en estas condiciones un cuerpo implica una pluralidad de sentidos para el sujeto observador. Ahora ¿Qué tan cierto será, que detrás de esa ávida curiosidad por observar un cadáver, se encuentre latente un goce muy próximo a una verdadera experiencia estética? Pero experiencia estética en el sentido que la concibe Mandomi (2006), es decir, sin reducirla a lo propiamente bello ni a lo exclusivamente artístico. Esto le confiere a la estética sencillamente la visión de un proceso de sensibilización, en donde el sujeto se ve afectado (de modo que transforma el sentido de su percepción) por determinadas condiciones del entorno y su cotidianidad.

Quizás la idea se comprenda mejor, si consideramos que la muestra *Mundos Corporales* (1996)^h del médico alemán Gunther Von Hagens, re-

h. La exhibición comprendía 175 partes del cuerpo y 25 cadáveres.

gistro tan sólo en el periodo de 1996-2003, una cifra mayor a los 17 millones de visitantes, a través de su itinerario por varios países (García, 2007). V. gr. se tiene el dato de 780,000 visitantes en Manheim, donde fue necesario mantener abierto el museo las 24 horas para cubrir la demanda; en Tokio 2 millones y medio, lo mismo en Viena. Es absurdo pensar —como señala Charles Melman— que el éxito abrazador de *Mundos Corporales* haya obedecido a las incontenibles ansias de instruirse sobre la constitución del cuerpo humano. Aquí comienza la polémica. Para Salabert (2004),

Excluír la natural putrefacción hasta el punto que lo hace Von Hagens, es consolidar los cuerpos materialmente para un futuro de exhibición asegurándose de que la mirada que intente ver en el quién sabe qué no logrará superar su inicial indiferencia con un interés distinto al anatómico... (p. 33-34).

En otras palabras los preparados de Hagens funcionan como un gran magneto para la curiosidad, pero el contenido del cuerpo humano se expone de tal modo que su veracidad controla, en cierta medida, los efectos esparcidos de sentido. Es decir, poco margen queda para la incidencia de la imaginación en una estructura corpórea que se presenta prístina, organizada y super naturalizada (más allá de su naturaleza). No obstante, los cadáveres de *Mundos Corporales* visualmente son consumibles sin el condimento racional de la ciencia del cuerpo; lo que hace que la disección pueda paladearse de muy diversas maneras y satisfacer el gusto de las más estrictas, extrañas y singulares miradas.

Aquí todos parecen estar de acuerdo (nos incluimos) que no sólo hay de por medio una intención anatómica en el trabajo de Hagens. El perfeccionamiento de una técnica siempre tiene un fin práctico, y es la de “hacerse notar”; sus impecables preparaciones sin duda están motivadas por el deseo de *espectacularizar* la presencia del cadáver. No olvidemos que el espectáculo, de una u otra manera, siempre ha estado enganchado al oficio de la anatomía.

Fernández (2001) comentaba respecto a las disecciones públicas, que la gran mayoría de los asistentes no estaban interesados en un conocimiento particularmente científico, y atribuye la asistencia más a “un deseo erótico por el cadáver anatomizado” (p. 34); igualmente hace ver que “Esta conexión entre disección y erotismo se muestra [...] en el lenguaje del deseo que Vesalio utiliza al describir sus furtivas salidas nocturnas a la búsqueda de cuerpos de ajusticiados para sus disecciones” (p. 35). Lo mismo sucede con ciertas ilustraciones de disección (véase Charles Estienne), donde jóvenes de ambos sexos mantienen sugestivas posiciones “como

invitando al lector a poseerlos, a pesar de las horrendas mutilaciones de sus cuerpos” (Fernández, 2001, p. 35). En esta misma tesitura y precisamente utilizando como modelo referencial las piezas anatómicas de Hagens, se inscribe el discurso de García Dussán (2007), que plantea el cadáver como *texto estético*, esto es, como superficie corpórea que expone un conjunto de signos no sólo provistos de significado, también articulados bajo una intención estetizante. En otras palabras, existe una disposición retórica de sus elementos, que son susceptibles de generar el *goce escópico* en el espectador.

En otro orden de ideas, la iconografía anatómica también es el resumen de las ansias del hombre por querer ver lo oculto, ansias, que van transformando grotescamente la imagen del cuerpo. De este modo, cuanto más incisiva resulte la mirada sobre este, más aparatosa será la transgresión de superficies; cuanto más profunda es la penetración de la mirada, mayor desbordamiento de órganos evidenciará la disección. Tal como sucede en las ilustraciones de Van Ryemdyk (1750-1788) y las de G. de Lairese (1640-1711). Algo similar pasa con el método de preparación de Hagens; una singular combinación de plasticidad y teatralización aplicada al cuerpo, “para ofrecerse como una materia abierta que se puede explorar por dentro que, en la mayoría de los casos, se desborda hacia fuera, invitándonos a contemplar con ella la destrucción de sus propios límites” (Montero, 2007, p. 176-177).

Esta pulsión escópica¹ también la encontramos representada de manera explícita en las imágenes de autodisección, quizás las más controvertidas de la ilustración anatómica. El modo narrativo de estas imágenes hacen del cadáver, sujeto disector y sujeto diseccionado: realiza y recibe la incisión del escalpelo. En otras, como las de Odoardo Fialetti (1573-1637?) que ilustran *De humani corporis fabrica libri decem* (1627), “muestran cuerpos que se levantan los tejidos externos para mirarse dentro. En estas imágenes, el deseo de alcanzar el interior aparece asociado con el dolor inevitable que eso supone” (Fernández, 2001, p. 35); así, conforme aumenta la expansividad y con ello el goce de la mirada, también crece el dolor de aquel cuerpo sometido al ejercicio de la disección. No debemos descartar que, desde el punto del espectador quede validada la misma sensación, puesto que el sujeto al satisfacer su deseo de ver aquello que parece real, se muestra entusiasmado, satisfecho, estimulado... “sin embargo, poco a poco, comienza a sentir que su goce se hace insoportable y se transforma

¹ La escopofilia o pulsión escópica, describe un comportamiento mediante el cual se procura placer al mirar a otra persona. Donde el rol del espectador adopta la actitud pasiva y la persona observada adquiere la condición de un mero objeto que se mantiene controlado bajo la mirada. El voyerismo, es precisamente la forma más habitual de escopofilia. Escopofilia-definición, Kioskea.net, <http://salud.kioskea.net/faq/21513-escopofilia-definicion#definicion>.

en un terrible dolor” (Hernández, 2006, p. 40). Según el lineamiento teórico de Lacan (1988), el exceso de goce produce sensaciones desagradables. Con justificada razón, la imaginación sigue siendo el signo más representativo y fiable de la cordura, no hay que olvidarlo; “Si alguien se precipita a querer mostrarlo todo del cuerpo [...] se pierde lo buscado y el efecto puede pasar a ser (r) depresivo [...]” (García, 2007, p. 92), y lo que comenzó con una reconfortación escópica bien puede terminar en un resabio amargo, próximo a lo siniestro.

No podemos corroborar un modelo de efectos emotivos de la muestra *Mundos Corporales*, únicamente podemos decir que el trabajo del doctor Hagens incitó a la polémica, despertando conciencias, entre las que calificaron de macabro y morboso su *Dispositivo Estético*. El psicoanalista francés Charles Melman no disimula su malestar al hablar de la exhibición:

Fácilmente entonces, el cadáver se presenta parado o sentado, despelejado para mostrar los músculos y los trayectos vasculares y nerviosos, con una trepanación temporal que descubra parte del encéfalo, una disección parcial de la mejilla que muestra la inserción de los maseteros, la fijación de los músculos de la cara en una mímica tan inspiradora que los ojos de vidrio simulan la mirada; un sexo desnudo en plena forma aunque flácido. Uno de los cadáveres lleva en su brazo extendido elegantemente su propia piel^j, como si se tratase de un vestido de que se acabara de despojar (2003, p. 183).

j. La referencia sintáctica para el desollado de Hagens, sin duda proviene de la ilustración tabla I. Lib.II:64 del tratado de *Anatomía del corpo humano* (1560) de Juan Valverde.

La acumulación descriptiva de Melman se convierte en la misma prueba del despliegue del dispositivo anatómico y estético de Hagens. Lo explícito de sus preparaciones, entre otros tantos factores, es el núcleo central del cual derivan un gran número de consecuencias. Incluso Melman, aún en su inconformidad no logra desatenderse de precisar información respecto a la zona erógena; esto es sólo un gesto que señala al cadáver como un cuerpo que no está exento de las pulsiones escópicas. Así pues, el método de conservación de Hagens “insiste en que la presencia somática del cuerpo muerto sea magnificada como una eternidad y vista como un objeto-fetiché, [que] sirve para gozar. [...] un goce que puede incluirse en el espectro de un sentido estético” (García, 2007, p. 88-89).

EL MÉTODO HAGENS

En realidad las etapas del proceso de conservación de Hagens, son las fundamentales que se han venido aplicando desde el siglo XVIII, las cuales comprendían: fijación, deshidratación, inyección arterial/sumersión en líquido conservador (equivalente a la impregnación forzada en el método de Hagens) y curado; que en otro tiempo consistía en un barnizado final hecho con una resina o bálsamo. Obviamente la tecnología de aplicación y las cualidades de la materia aplicante (substancias conservadoras) son la variante.

Su método, mejor conocido como *plastinación*, es un proceso mediante el cual se sustituye agua y lípidos del cadáver (los agentes causantes de la descomposición) por resinas sintéticas (silicona de caucho, generalmente) y rígidos de epóxicas. Esta última empleada en el *curado* o barnizado final del cuerpo. La primera fijación para controlar la putrefacción se hace vía intravascular, haciendo correr una mezcla cuyo componente principal es la acetona. Las nobles propiedades de la silicona de caucho (flexibilidad) dan tiempo para la especulación de las dinámicas de la estructura, lo que le permite a Hagens despreocupadamente, someter al estimadísimo cadáver a una especie de contorsionismo, jugando con las propias líneas de su contorneada realidad y buscando la pose adecuada para el acto mágico del desdoblamiento de un contenido, ya liberado de sus fluidos y cargas grasas. En los cadáveres de Hagens ya no existe el interior, este se ha transfigurado en pura exterioridad, “que una vez consolidado por la plastinación le sugerirá al espectador una acción detenida en el tiempo...” (Salabert, 2004, p. 30).

Por otra parte las cualidades objetivas de la materia cadavérica, como textura y color, consiguen estabilizarse con resultados muy próximos a su naturalidad, gracias a las propiedades ópticas de los polímeros empleados. La técnica del doctor Hagens se discute como un auténtico preparado salido de la cocina de Dios, ya que los desdichados cadáveres resultan admirablemente manipulables; su permanencia con los vivos puede extenderse por un tiempo mucho mayor (gracias a Dios) y, por si fuera poco, estos no dan el fastidio de tener que introducirlos en substancias conservadoras ni a ningún otro tedioso sistema de conservación, salvo mantenerlos aislados de la luz.

Lo atroz de los cuerpos ‘plastinados’ —dice Salabert— no es que sean auténticos cadáveres. La crueldad está en que [...] se les ha dejado en una especie de entredós, en un lugar como de pasmo para una expiación demente que ya no es vida ni será nunca verdadera muerte. Al

hurta-
le su esencia que evita la cadaverización, al detener *sine die* la
pudrición de la carne, los muertos de Von Hagens son fantasmas aptos
únicamente para el espectáculo (2004, p. 34).

Tras siglos de haberse respetado su tradicional espacio de “oculta-
miento”, el cadáver ahora pasa a la consideración de ser un objeto de *culto*
(Dussán, 2007). Quizás tengamos que proponer un concepto nuevo para
esta idea de objeto de *culto*, refiriéndonos a él como objeto *De-
culturalizado*. Diciéndolo de otra forma, si la cultura implica humaniza-
ción, y se fundamenta en el desarrollo de la civilización humana, el cadá-
ver en estas circunstancias se presenta como un remanente objetual *De
culturalizado*, esto es, privado de cualquier consideración del hombre.



La representación
del cadáver

5.A

ESCENARIOS DE-FUNCIÓN

LA MORGUE



ay quienes opinan que la palabra *morgue* sigue siendo habitual, sobre todo en los medios de comunicación masiva (radio, televisión y prensa). Nuestra observación es que indiscutiblemente la palabra ha perdido presencia en la trama discursiva social, sin embargo sigue vigente en el léxico de la cultura gracias a la densa memoria semántica del término. Por ello, “La morgue” se conserva como un concepto atractivo y sugerente, más que nada —reconocemos— para contextos artísticos, pues no deja de procurar esa atmósfera oscilante entre romanticismo y misterio.

Según el Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (*‘morgue’*, 2015), en su origen el término *morgue* era empleado para describir una ‘postura orgullosa y arrogante’ (*‘contenance fierè et orgueilleuse’*); asimismo, “hacer la morgue” (*‘fait la morgue’*) significaba mantener una actitud, ‘sostener una pose de filósofo pedante y austero’ (*‘qui tient une contenance de philosophe, triste et severe’*), dicho de otro modo, la palabra representaba esencialmente una cuestión fisonómica. Ricardo Soca (2015) al hablar sobre la evolución del término adopta esta misma teoría. Otras fuentes sostienen que “la morgue” comenzó haciendo referencia a un sitio en la prisión, donde los recién ingresados debían permanecer unas horas para que los guardias pudiesen familiarizarse con las facciones de los presos y facilitar en un futuro su identificación (Etimologías.dechile.net, 2015). Ambas posturas coinciden en que la palabra *morgue* tenía una relación directa con la expresión del rostro.

Ahora bien, de ser válida la teoría expuesta por el CNRTL, estaríamos hablando de que el sitio de la prisión denominado *morgue*, se acuñó debido al aspecto (fisonomía) arrogante y altivo que adoptan los carceleros ‘cuando miran de hito en hito a los presos en el momento de su llegada’ (*‘morgue’*, 2015). De lo contrario, *morgue* en cuanto a expresión altiva (aspecto de la cara), tuvo que derivarse (del sitio morgue) de aquella pedantería con que los carceleros inspeccionaban a los presos de nuevo ingreso, antes de ser encerrados definitivamente. Por ejemplo, en *Le sens des mots* se dice que el vocablo surge en relación a la morgue del castillo

Grand Châtelet de París (sitio de identificación de prisioneros) (Etimologías.net, 2015). Todo parece indicar, como se ha mencionado anteriormente, que la palabra en su origen lleva implícito un *reconocimiento fisonómico*; “primero inspeccionar la cara de los prisioneros cuando son procesados y luego conocer la cara del muerto en la morgue” (ibíd.). De estas líneas se interpreta que los fallecidos en prisión volvían al recinto en el que fueron en un principio identificados, para ser nuevamente “identificados” como cadáveres. En definitiva la *morgue* era el sitio, el espacio de reconocimiento para cualquier prisionero al momento de entrar, pero también a la hora de salir (muerto) del sistema penitenciario. La morgue lleva esa impronta de ser un espacio de control, de supervisión.

De acuerdo al CNRTL, para la segunda mitad del siglo XVI el término representaba “altivez”; a principios del siglo XVII comienza a designar un espacio en la prisión ‘donde procesaban prisioneros’ (‘morgue’, 2015). Soca (2015) menciona que esta última acepción aparece en la primera edición del Diccionario de la Academia Francesa en 1694. Pero por otra parte, de acuerdo a los datos que expone el CNRTL, en 1674 se tiene conocimiento de que el vocablo circulaba con un nuevo significado: ‘lugar donde los cadáveres no identificados son expuestos para su reconocimiento’ (‘morgue’, 2015). El Online Etymology Dictionary (‘morgue’, 2015), hace mención que para el año de 1821, la palabra morgue tenía ya el significado de depósito de cadáveres, y se señalaba como proveniente del término francés *morgue*, que refería a un edificio específico en París donde los cuerpos eran expuestos para su identificación.

El *American Review* (enero, 1811) describe en qué consistían las funciones de la morgue. Cuenta que había en la metrópoli francesa (París) un establecimiento denominado La morgue, destinado a la recepción y exposición de los cuerpos ahogados en el Sena. Estos cuerpos eran atrapados por redes que se colocaban expresamente en sitios estratégicos a lo largo del río, posteriormente se acomodaban en plataformas inclinadas, y descubiertos, con el fin de que las víctimas pudiesen ser identificadas por familiares o allegados. Naturalmente era algo habitual que los cadáveres avanzaran en su estado de descomposición durante el tiempo que permanecían expuestos. Tales circunstancias convertían al cuerpo en un objeto que se ofrecía a la ‘promiscua mirada de la muchedumbre’ (citado en Online Etymology Dictionary, ‘morgue’, 2015). Para 1923 la morgue Parisina se convierte en lo que se conoce hoy como el Instituto de Medicina Legal (Soca, 2015).

En 1917 el vocablo *morgue* hace su aparición (registro) en nuestro idioma, en el diccionario de José Alemany y Bolufer, con el significado: edificio para depositar y exhibir los cadáveres desconocidos, con el fin de que los reconozcan deudos o el público (Soca, 2015).

Así, la morgue se convirtió en un término de uso generalizado para designar oficialmente aquel lugar que funcionaba como depósito de cadáveres. Hoy en día cada país cuenta (comúnmente) con un término específico para hacer referencia a este sitio. Las variantes denominativas están entre medicina legal, anatomía forense, servicio forense y medicina forense, básicamente; además, dentro de los institutos universitarios de medicina, igualmente existe un pequeño depósito de cadáveres para las actividades de docencia e investigación.

En realidad si nos apegáramos a lo estrictamente riguroso del término, cualquier depósito de cadáveres reconocido oficialmente en el marco legal debiera admitir la denominación *morgue*. Las diferencias comienzan a surgir al momento de definir las funciones específicas de dicho “depósito”; visto desde otro ángulo, la justificación de la presencia cadavérica “suspendida” estará sujeta a distintos intereses. De esta manera el cuerpo adquiere un significado concreto, mientras que para las instituciones forenses el *leitmotiv* es identificar al sujeto (exposición de la identidad), en los institutos de medicina es llevar a cabo una identificación de los órganos internos del cuerpo; ni siquiera es válido decir “de su cuerpo”, pues el campo de acción descarta automáticamente la identidad. Es entonces el objeto de la mirada sobre el cadáver lo que funciona como mecanismo de transferencia, llevando al cuerpo a un nivel distinto de significaciones, esto implica a la vez factores estructurales de mayor complejidad en el orden social, político y cultural.

EL CADÁVER Y SUS ESCENARIOS DE SIGNIFICACIÓN

[...] separada de cualquier hecho, y vinculada sin embargo a las características de la imagen [...]
(Larrañaga, 1997, p. 194).

Todas aquellas pinturas sobre “lecciones de anatomía”, en donde yace tendido el cadáver semi-abierto, poco o ningún indicio queda en la narrativa de la condición orgánica de este. El cuerpo se muestra como una superficie corporal absolutamente neutralizada en lo que debiera ser su natural corruptibilidad. Desde luego, es de esperarse que el cadáver en el contexto aludido (Médico), se presente bajo previa higienización (tratamiento) antes de ser abordado disectivamente. La representación plástica de la manipulación anatómica del cuerpo parece respetar dicha condición, manteniendo intactas las formas cadavéricas, por lo que es indiscutible que existe una “asepsia visual” en la representación de dicho fenómeno.

El cadáver en las “Lecciones de Anatomía” vive su nueva realidad en las características intrínsecas de la imagen; una imagen que a la vez nos describe la cosificación del cuerpo, mostrándolo como objeto soportable y funcional, gracias a su desodorización.

¿Por qué en ese tipo de pinturas nunca es aludido el sentido del olfato? No hay indicios de gestos o expresiones correspondientes a estímulos olfativos, que vengan a reforzar o subrayar la presencia de su objeto temático. ¿Será descuido o convicción, el de prescindir de los signos remitentes a la sensorialidad olfativa? Si es una convicción, esta sería una *negación explícita* de la presencia de su objeto narrativo; un *no-ser-cadáver* que mediante la castración de su naturaleza (condición orgánica) ha devenido en objeto utilitario. Entonces podríamos hablar, que se trata de una especie de *presencia ausente*, ¿en qué sentido? Quizás se ha logrado pintar algo que no es exactamente un cadáver, o bien en otro término (lo que sugiere establecer tipologías) ¿*qué tipo de cadáver está representado?* El cadáver cuya presencia permite la convivencia profesionalizada es un cadáver *de fábrica* (intervenido), un cuerpo producto de la organización de una mirada: la del anatomista. Si debemos hablar de la *codificación del cadáver* real, tendríamos que descifrar los mecanismos en la representación que conllevan a las *estrategias*, no sólo de efectos emotivos, también de sentido.

SOBRE LAS INSTANCIAS DEL CADÁVER (Y SU ESPECTRO ESTÉTICO)

Para tener mayor claridad sobre este asunto tendríamos que construir un esquema de *instancias del cadáver*, en donde cada una de estas se corresponde con un escenario específico que va ir moldeando estéticamente la presencia del cuerpo occiso, lo que Romo (2007) llama diseño de cuerpo, y que veremos más adelante.

Atendiendo esta idea, el cuerpo anatomizado, diseño construido (por así decirlo) por las Ciencias Médicas (su instancia), tendría como escenario a las Planchas de Disección. Concretamente a la medicina forense le correspondería como escenario específico *la morgue*; *instancia* previa a las planchas de disección. Incluso esta *instancia*, la morgue, donde se asume que aún hay competencia del ámbito policial, le antecede una *instancia* más; la primera de una serie de *instancias* y transformaciones que rediseñarán al cadáver. Esta primera *instancia* la ocupa el escenario del *Acontecimiento*, aquel que es testigo del momento de la cadaverización del sujeto en cuestión, donde la superficie de su cuerpo se vuelve texto con los regis-

tros de las circunstancias de muerte. En esta primera *instancia*, el cuerpo-cadáver es el signo puro de la defunción.

La manera habitual de acceder al *Acontecimiento* (en los términos que lo hemos planteado) sigue siendo, como también lo fue en otro tiempo, mediante la imagen fotográfica. La difusión de ciertas imágenes a través de los medios de comunicación ha favorecido el morbo de nuestra sociedad iconofágica, al poner en disposición un grotesco banco de imágenes. Indudablemente se trata de la vía menos problemática por la que accede el pintor al cuerpo cadaverizado, desplazándose de este modo hasta la primera instancia. Así es como se involucra con el *Acontecimiento*, no por percepción real, sino por percepción icónica de este mismo. Es el caso de las representaciones sobre el rostro de Gadafi que realizaron Saville, Baldo y Yan-Pei-Ming; aquí la pintura parte de la mirada del fotógrafo, es decir hay una iconización previa como referencia visual al artista, por consiguiente, se lleva a cabo una deconstrucción estética del icono cadáver.

A continuación explicaremos más detalladamente la relación que guarda el *Acontecimiento* con las *instancias* del cadáver, con el propósito de que el lector se familiarice con el concepto de *instancia* y le sea más sencillo seguirnos en el desarrollo del análisis del fenómeno cadavérico.

El cuerpo en estado cadavérico será visto como un “continuum” en su proceso natural de desintegración. En este proceso, el cuerpo pasa por varias *instancias*; a cada una de estas le compete sobre el cadáver una participación concreta, que a la vez precisa de un espacio o escenario de actuación. No olvidemos que una *instancia* (o instante) es también una *construcción temporal* en nuestra percepción del mundo, esto nos servirá para comprender a nivel *representación* que la narrativa, exposición o descripción del fenómeno cadáver acude a una *temporalidad específica* (instancia) del mismo. Las opciones que se presentan serían, *un antes* o *un después* de la descomposición de la carne, pues hemos visto hasta el momento que en las representaciones plásticas (y en algunas presentaciones también) del tema hay una manifiesta rebelión contra la putrefacción del cuerpo: dichas *instancias* no son abordadas.

INSTANCIAS DEL CADÁVER

La Instancia queda representada, de alguna manera, en su modo de pensar el cuerpo cadavérico y en la logística de sus procedimientos sobre el mismo. Señalaremos las más importantes en la existencia del cadáver, importantes para el seguimiento de este proyecto:

- a. El acontecimiento (fotoperiodismo)

- b. Judicial-forense
- c. Religiosa
- d. Médica
- e. Artística

Así pues, en cada una de las *instancias* señaladas, los intereses respecto al cuerpo cadaverizado harán de este, mediante la manipulación y el registro: un documento testimonial, un soporte metafísico reflexivo, instrumento de conocimiento u objeto estético entre otros. Cabe igualmente señalar, que el cadáver se transforma en *materia significativa* desde el contexto de la *Instancia*, adquiriendo una funcionalidad específica (Fig.4).

Las siguientes observaciones son necesarias; *la instancia* periodística se desarrolla anterior en espacio-tiempo que la Judicial-forense, esta no siempre aplica como primera *instancia*, a excepción de ciertos acontecimientos como guerras, manifestaciones, etc. La dinámica de la mirada en la fotografía forense y periodística va a remitir al *Acontecimiento* real, al origen del incidente, como señala Romo (2007). La fotografía como instrumento de registro la vamos a encontrar operando en todas las *instancias*, por lo que la imagen fotográfica será constantemente marco de referencia, que mediará entre *lo que se ve* (realidad percibida) y *lo que hace ver* (realidad icónica) de las corpo-realidades cadavéricas provenientes de cada una de las *instancias*. El arte lo que hace es trabajar con las cargas estéticas y, en ocasiones con los escenarios de actuación propios de las demás *instancias*. En contados casos se logran efectos transformativos de dichas cargas, aunque no siempre es así.

INSTANCIAS DEL CADÁVER

- A) FUNCIONALIDAD ESPECÍFICA**

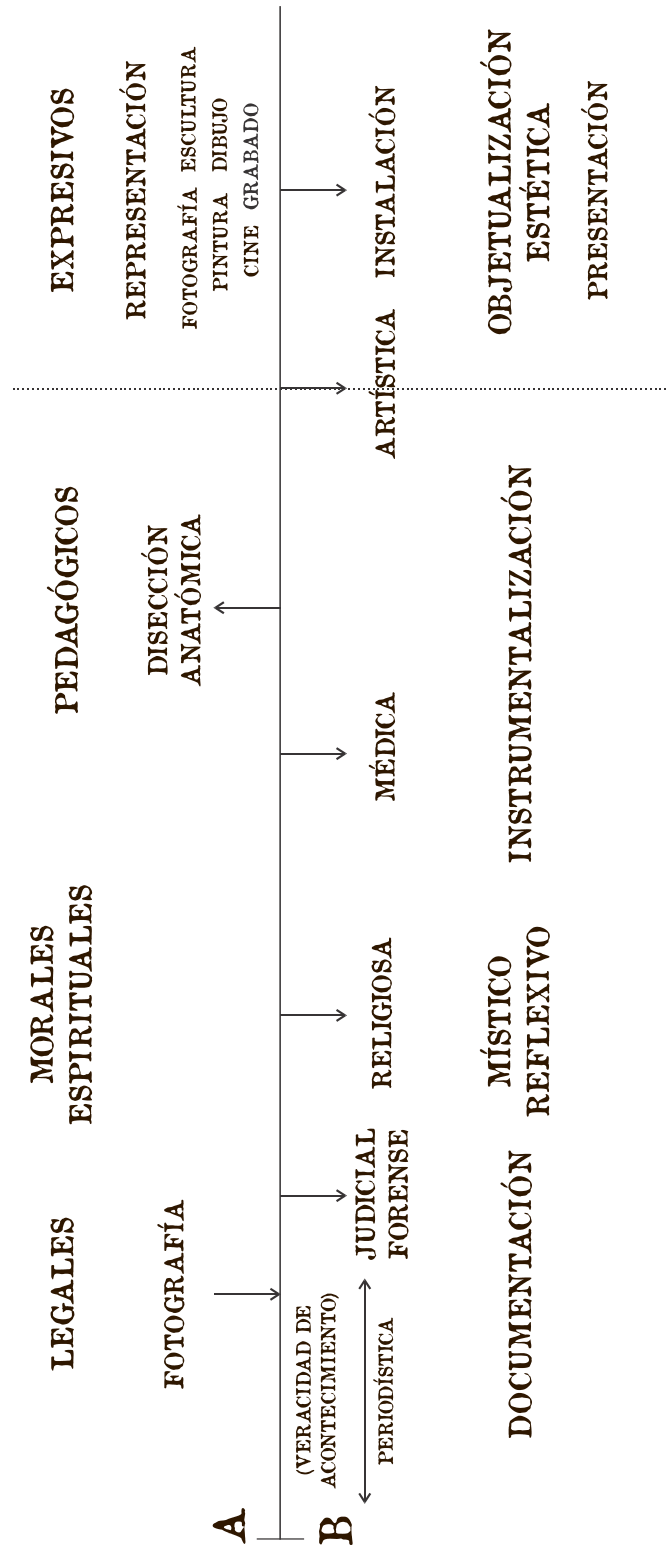


Fig.4 Organización secuencial de las *instancias* y el funcionamiento de sus imágenes en acorde a los procedimientos habituales de la sociedad. Fuente: diseño propio.

Esquema de las instancias

Así tenemos que en las *instancias y escenarios* más próximos al “Acontecimiento” y su escenario *real*, habrá un cadáver menos iconizado. Conforme a la manipulación y registros sobre este, la codificación de su realidad en cuanto a condición cadavérica será objeto de múltiples y variadas interpretaciones. Las circunstancias más naturales del cuerpo humano cadaverizado están rigurosamente vigiladas por estructuras de control sociocultural. Podemos decir que el fenómeno de la putrefacción humana sólo es percibido por los sujetos de la *instancia* autorizada por el Sistema, para su registro *in situ*. Registro que en el contexto de la *instancia* (protocolo) toma carácter de evidencia.

La *instancia*, asimismo, implica una construcción espacio-temporal que determina cualidades matéricas del cuerpo: *Instancia-instantes*, sucesión de instantes, que a la vez van conformando las distintas *estancias escénicas* del cadáver. De este modo la *instancia*^Y define la construcción temporal en la representación/presentación (Fig.5), pero también el concepto es necesario para referir al escenario y circunstancias de acogida del cuerpo-cadáver, por lapsos de tiempo indefinido.

Y. Retención-detención del cadáver.

ESQUEMA SOBRE EL DISEÑO DEL CUERPO

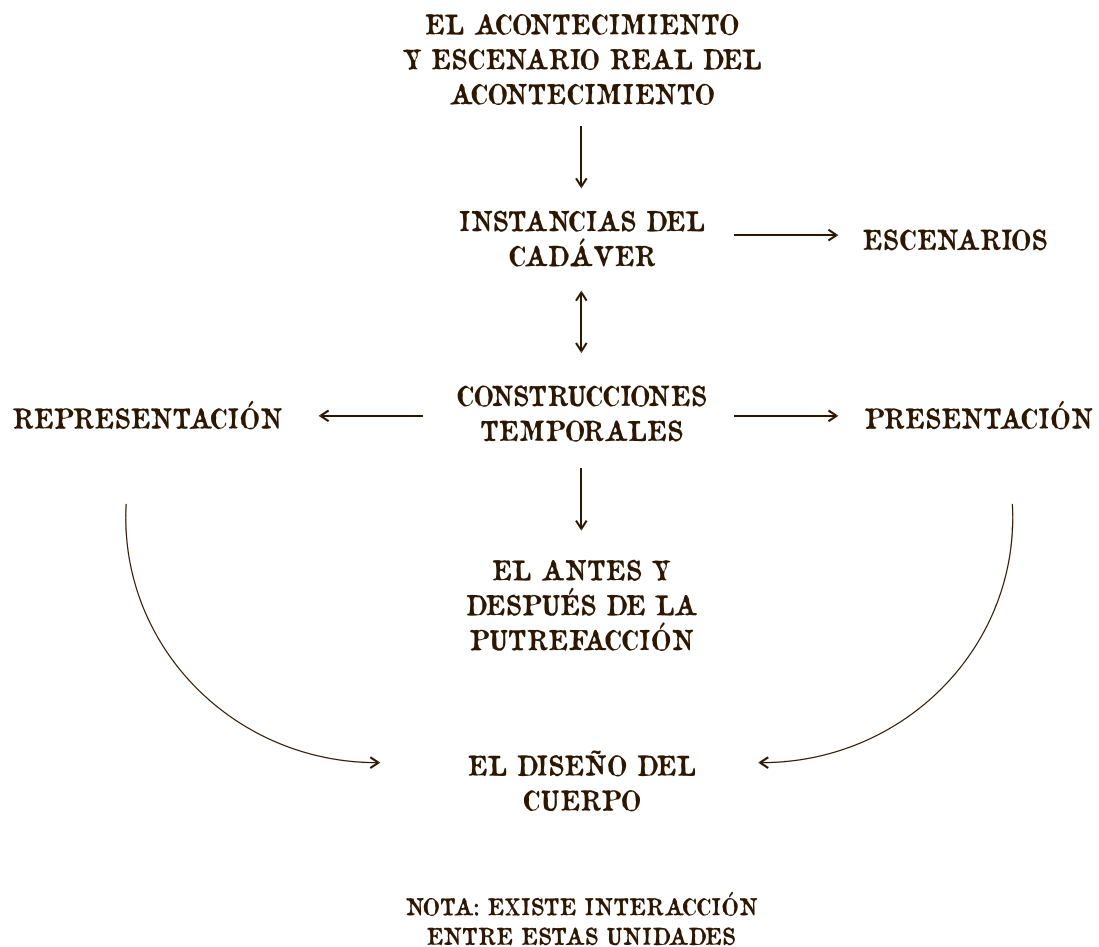


Fig.5 Aspectos esenciales en la representación del cadáver.
Fuente: diseño propio.

5.B

LA IMAGEN FOTOGRÁFICA: UN DISTRIBUIDOR DE MIRADAS Y LEGITIMADOR DE LA REALIDAD

DINÁMICA DE LA MIRADA EN LA IMAGEN DEL CADÁVER (ENTRE EL ICONO E ÍNDICE)



El planteamiento que hace Marisol Romo (2007) en *Diseño de Cuerpo y Escenarios del Mal* (en el ámbito fotográfico), será de ayuda para adentrarnos y comprender algunas de las estrategias visuales en torno a la figura del cuerpo-cadáver, y sus mecanismos de sentido (significación) implicados en la representación. La autora, hace referencia a dos factores fundamentales que condicionan nuestra aperccepción del cuerpo humano *maliciado*, interpretando esto último, como un conjunto de secuelas agraviantes o bien, los signos evidentes de la destrucción del cuerpo:

1. *El Acontecimiento* como realidad externa al cuerpo, que lo hace padecer.
2. El cuerpo como realidad interna, que sintomatiza sus propios padecimientos:

Síntoma – signo - acontecimiento = cuerpo

El concepto de *Acontecimiento* no se pierde en el segundo punto, ya que el cuerpo es visto como el mismo “Acontecimiento”. Desde esta visión, habrá tantos cuerpos (en tantas realidades corporales claramente diferenciadas) representados como acontecimientos cifrados. El resultado de esta *interacción de realidades* sobre el cuerpo humano, implica una formación estética sobre la percepción del mismo, lo que Romo (2007) va resumir en el concepto de *Diseño de Cuerpo*.

Adoptar el concepto de *Acontecimiento* como principio configurador del cuerpo, nos ha sido de gran utilidad en la definición de las tipologías

del cadáver representado. Para tener una mayor claridad sobre estas tipologías, elaboramos un esquema explicativo que nos ubica en el contexto *acontecimiento/escenario* de procedencia, donde se confecciona el *modelo de cadáver* y del que heredará, asimismo, su carga estética. El esquema por otra parte, nos permite comprender las interconexiones, desplazamientos y apropiaciones sobre dichos modelos.

En la fotografía documental —siguiendo a Romo—, la imagen del cuerpo inconscientemente obliga a la mirada a complementar el hecho, a reconstruir el *Acontecimiento* real del incidente. Esto se debe en parte a la naturaleza de la imagen fotográfica que se ha adoptado como medio de registro fidedigno de la realidad; lo que Schnaith (2011) denomina “realismo congénito” de la fotografía. Por otro lado, como consecuencia del citado fenómeno (representación objetiva de la realidad), está el valor que le hemos concedido a la imagen fotográfica como documento testimonial e irremplazable de lo real. Estas dos razones son suficientes para justificar la búsqueda inconsciente de nuestra mirada, por complementar primeramente la información del acontecimiento, y, posteriormente corroborar o desacreditar su veracidad. Dicho de otra manera, nuestra percepción está fuertemente condicionada por la memoria histórica de la fotografía. Esta misma lógica opera en nuestra percepción del cadáver fotografiado.

Pero hay una situación distinta con las representaciones de la pintura y el dibujo. Sucede que la construcción del icono pictórico/gráfico obedece a una lógica subjetiva. Es por ello que *la realidad que figura* el icono se encuentra en la misma representación, es decir, no hay otro *Acontecimiento* al que se quiera remitir que no sea el cadáver representado. En este modelo, la dinámica de la mirada se modifica por la propia condición expresiva del icono. Es más, podemos decir que es la *expresión* de lo representado la que sale al encuentro y toma la mirada, para marcarle puntos de trayectoria que, al mismo tiempo se convierten en las claves de aprehensión del *Acontecimiento* cadáver:

Una pintura [...] se pone de acuerdo con los procesos invocados por su tema. Sugiere, incluso, una determinada actitud hacia esos procesos. Podemos mirar un cuadro como algo casi completo en sí mismo. Frente a [una] fotografía, en cambio, nos vemos obligados, o bien a descartarla por completo, o bien a completar su significado por nuestra cuenta. En cualquier caso es una imagen que [...] nos convoca a una decisión (Berger, 1967 citado en Kats, 2010, párr. 19).

En general, todo sistema de representación ilusionista, en tanto reproduce los objetos tal cual los percibe nuestro sentido de la vista, se debe

a un concepto de realidad construido social y culturalmente por el momento histórico. Tenemos entonces, varias realidades representadas en la historia del arte mimético. Desde esta perspectiva, pintura y fotografía (y cualquier medio de comunicación y expresión artística que pertenezca igualmente al contexto histórico) están sujetos al mismo principio de realidad. Este principio de realidad, como señala Schnaith (2011), está conformado básicamente por los *Acontecimientos* y su referente sistema simbólico. La interacción de ambos va a generar la fuente primordial para la *construcción de sentido*, conocido como lo real imaginario (Fig.6).

A decir verdad, tanto el icono pictórico como el fotográfico son el resultado de operaciones objetivas y subjetivas. Sin embargo, cuando hablaba de la dinámica de la mirada, respecto a la fotografía, existe de por medio un factor altamente condicionante que nos impulsa a ir más allá de lo mirado en la imagen. Se trata de la capacidad referencial del mecanismo fotográfico que nos conduce, la mayoría de las veces, a búsquedas *objetivas* en su significación. En el caso de la pintura, las interpretaciones están más estrechamente vinculadas con la subjetividad; aquí, el sentido de la veracidad de la imagen no es acuciante, al menos no en los términos habituales en que lo es la fotografía.

Debemos aclarar que el esquema (pág. siguiente) de *La dinámica de la mirada*, se ha diseñado en función de evidenciar la *esencia* del signo cadáver en ambos casos. Así vemos que el diagrama se organiza en base a las diferencias, más que en las semejanzas. De ningún modo estoy negando el carácter expresivo de la fotografía.

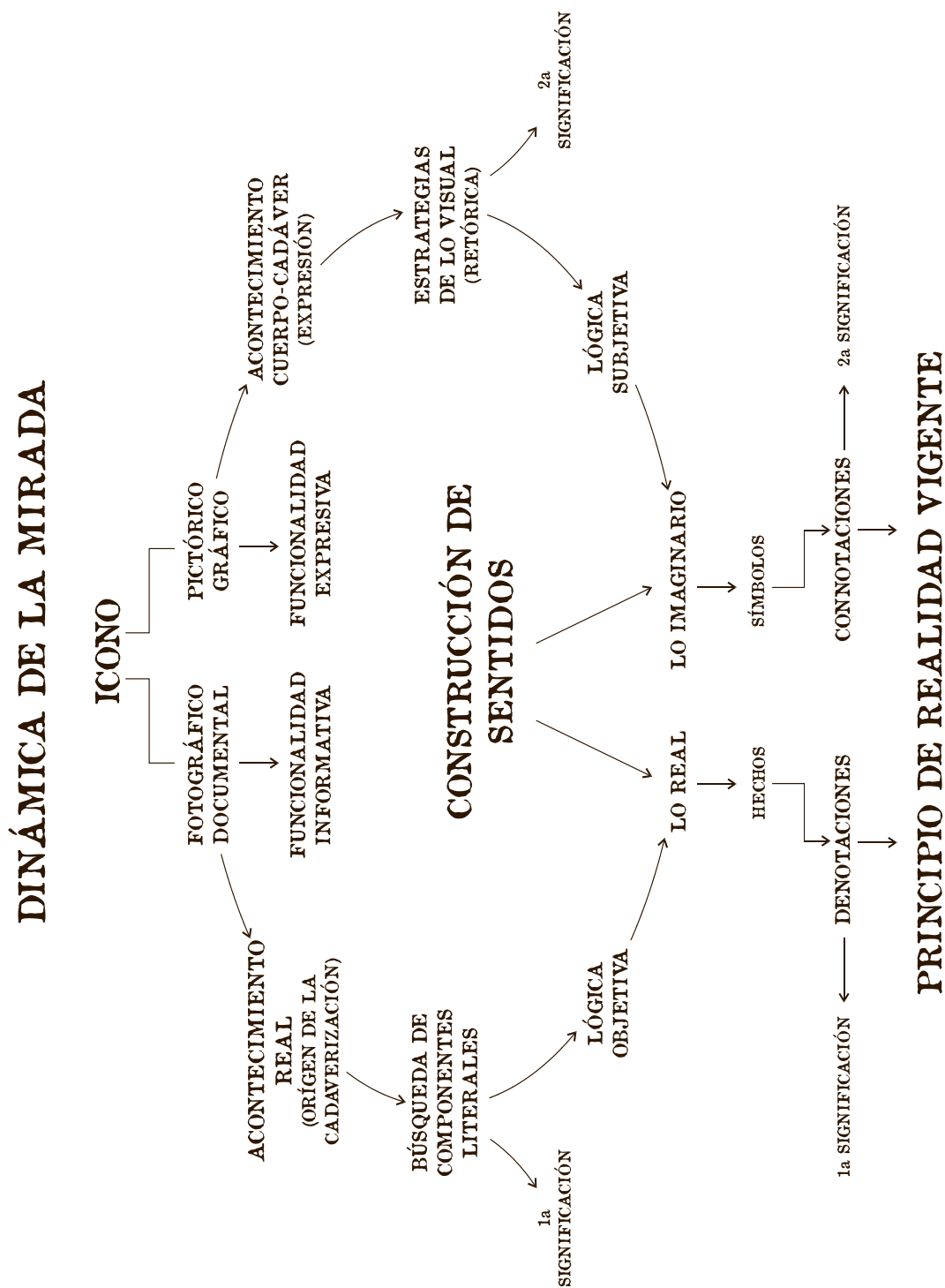


Fig.6 Significación de la imagen a partir de su medio de producción y relación de contenido con la realidad. Fuente: diseño propio

5.B.a

MATERIA CADAVERICA ENTRE LO EXQUISITO Y LO FOTOGÉNICO *J. P. WITKIN*

CONSIDERACIONES PREVIAS

El discurso plástico de Witkin gira en torno a lo que se conoce hoy como la *fotografía construida*. Este concepto es “relativamente” nuevo y hace referencia al acondicionamiento previo de *la escena* para su registro fotográfico. Pero no solo eso, también contempla el proceso creativo que se lleva a cabo mediante una serie de recursos y operaciones técnicas sobre imágenes ya creadas, descontextualizándolas a través de la manipulación del soporte fotográfico. Para encontrar los antecedentes de este método nos remitiremos al inicio de la fotografía, al Pictorialismo fotográfico; expresiva técnica desarrollada en Inglaterra durante el siglo XIX. Lo que hace el Pictorialismo fotográfico, en términos sencillos, es una hibridación de los medios propios de la fotografía y el repertorio estilístico de los modos pictóricos, de esta manera los practicantes experimentaban con las posibilidades del incipiente medio, y a la vez, con los recursos de la pintura. Entre los principales exponentes podemos mencionar a Gustave Rejlander, H. Peach Robison y a J. Margaret Cameron. La otra referencia importante para la *fotografía construida* proviene del ámbito de la Medicina, se trata de la fotografía de gabinete o científica.

De primera intención, será necesario diferenciar la acción fotográfica desde dos estrategias enunciativas: una de corte *metonímica* y otra de corte *metafórica*. En la primera forma enunciativa existe una relación de contigüidad entre la imagen y su percepción referencial (realidad). En la segunda estrategia (metafórica), la relación entre imagen con su referente está basada o mediatizada por el repertorio imaginario individual y colectivo; por lo que las lecturas e interpretaciones son múltiples y circulan libremente en el texto visual. Es bajo la perspectiva de la enunciación, que vamos construyendo las primeras interpretaciones de la imagen, a la vez que nos sitúa en el canal ideológico de su productor (Marzal, 2007).

Witkin se va a distanciar de las pretensiones *puristas* y del *aura* inicial que caracterizaba a la fotografía como un medio de reproducción del “efecto realidad”, visión fiel y objetiva del mundo visible.

MEDIACIONES SIMBÓLICAS

La imaginería Witkiniana se sustenta en un reciclaje del pasado; toma prototipos iconográficos de procedencia clásica, simbología del antiguo y nuevo testamento, referencias, aspectos formales y compositivos de la literatura, pintura, escultura, fotografía y demás. En pocas palabras, opera artísticamente a través del apropiacionismos, la cita, el pastiche y clisés. Las temáticas de sus collage polifórmicos se vuelven todo un registro de estrategias de diseño de cuerpo: travestismo, hermafroditas, deformes, lisiados, etc. Pero quizás el protagonismo recae en una de las figuras más representativas de su obra, el *cuerpo cadaverizado*. No por nada se le considera a Witkin como uno de los artistas más importantes de la carroñería icónica.

FEAST OF FOOLS (1990)

La conexión que tiene Witkin con el antecedente histórico de la pintura es notoria, incluso esta se constituye como un pilar fundamental de su iconografía. En el momento que *Feast of Fools* (Banquete de tontos) se inscribe en uno de los géneros tradicionales de la pintura (el bodegón o bien naturaleza muerta), su modo signifiante gira en torno a una gran variedad de elementos de consideración propiamente pictóricos; como la complejidad en la estructura compositiva y el método de contraste que se percibe en la distribución de masas tonales, que son claros indicadores estilísticos de la icónica Barroca (S. XVI y XVII). Pero no se trata de una simple adaptación de preceptos de estilo al medio fotográfico; para José L. Barrios (2010) los apropiacionismos o estructuras referenciales del arte clásico, funcionan como “una exploración estética que pretende resignificar y abrir registros complejos del discurso visual” (p.177), para descubrir nuevos mecanismos de expresión.

Ahora bien, toda representación plástica es una materialización de la manera en que concebimos el espacio; “hacer imagen es esencialmente signar espacios” (Lizarazo, 2004, p. 197), e interpretar el espacio en este sentido sería entonces dar cuenta de la imagen en términos de equilibrio, peso, vectores direccionales, ritmo, tensión, punto de gravedad, que ya son parte de un lenguaje específico de la configuración visual.

Como primera lectura y a manera de anclaje para introducirnos en la imagen, comenzaré refiriéndome a un conjunto poliforme que se distribuye aparentemente de manera espontánea y despreocupada sobre un fondo oscuro. En esta miscelánea de formas se distingue la materia cadavérica: dos manos, un pie, media pierna y un cuerpo de niño de pocos meses de

edad; todo ello entre una variedad de frutos y especies marinas (moras, uvas, granadas, pulpo y cangrejo).

El esquema de composición planteado aquí por Witkin nos permite accionar variados circuitos visuales por el espacio narrativo de *Feast of Fools* (Fig. 7). Por otra parte, la contigüidad de claros y oscuros introduce un ritmo en la organización del mapa tonal; factor también determinante para equilibrar los pesos, distribuyendo espacialmente la tensión generada por las formas cadavéricas. Tenemos desde luego una “puesta en escena” bastante estudiada, revisada cuidadosamente en cada una de sus partes constituyentes. Con un ardid, el autor logra implantar en nuestra mirada una sintaxis audaz, arriesgada... articulando una cantidad de elementos plásticos que aún en su diversidad de tamaño, forma, tono y naturaleza, la imagen logra mantener su coherencia y equilibrio.

Pero es tal el disimulo en esta concienzuda operación, que se intuye un extraño sentido del humor. Así, la ingenua curiosidad de nuestra primera mirada es engañada, pues nos hace creer que estamos frente a una exquisita y succulenta naturaleza muerta. Ya Decía Nochlin (1991) que “...el término de naturaleza muerta cuadra tan bien al hombre como al pez. En ambos casos, la muerte es tratada simplemente como un hecho visual” (citado en Larrañaga, 1997, p. 196). Es indudable que para Witkin da exactamente lo mismo, como *presencia sustancial*, la exótica combinación de néctares que el fluido putrilaginoso de partes blandas y óseas del cuerpo; por lo que frutos maduros y mórbida rigidez cadavérica se prestan por igual para el artificio de la representación plástica.

En el plano de las interpretaciones, el fruto de la granada es un elemento fundamental, un eslabón imprescindible en la cadena significativa de esta imagen. Vayamos por partes. A la granada se le encuentra relacionada comúnmente con la fertilidad y prosperidad; recordemos *e. g.* que a Deméter, diosa de la agricultura (mitología griega) y a la diosa Juno, símbolo del matrimonio (entre los romanos), se les representa con una granada. También la fruta está asociada con la temática funeraria en la iconografía de diversas culturas. Los etruscos, por ejemplo, organizaban juegos de gladiadores durante los funerales en honor del difunto, éstos durante la lucha debían portar el fruto del granado al igual que su armamento (Blázquez, 1977). En el mito de Perséfone, la granada se muestra como un vínculo entre el mundo de los vivos y los muertos, así consta en el Himno a Deméter, cuando Hades, dios del inframundo —habiendo raptado a Perséfone— decide finalmente dejarle en libertad,

Pero antes de partir tomó un grano de granada, [...] que Hades le ofreció porque sabía que así tendría que regresar
(Citado en Rodríguez, 2015, p. 17).

De este modo el mito de Perséfone le confiere a la fruta un simbolismo de ultratumba; nos dice que todo aquel que coma del fruto del granado, aunque esté presente en la tierra, debe retornar con Hades. Cabe mencionar, que la palabra “Hades” en la teología cristiana equivale al término hebreo *shoel*, que significa ‘tumba’ o ‘pozo de suciedad’ (Hades, s/f). No obstante de lo sugerente o explícito que pueda resultar ahora la acepción respecto a lo putrefacto, en el imaginario del hombre del Medievo, “la muerte siembra la tierra nutritiva y [es quien verdaderamente] la hace parir” (Bajtin, 1987, p. 270). En *Feast of Fools*, Witkin va a generar una serie de contenidos a partir de una compleja red de mediaciones simbólicas y prototipos iconográficos de procedencia clásica. Aquí, bajo la imagen ancestral de la fertilidad de la madre tierra, encontraremos nuevamente la conexión entre nacimiento y muerte: la Tierra generadora de vida, símbolo de la fecundidad, de la abundancia; engendra el fruto (granada) que da la libertad y a la vez priva de ella; lo que brota de la tierra como nuevo y vuelve a sumergirse en esta como degradación.

Volviendo a la mitología griega, al momento en que Dionisos (dios del vino) es desmembrado por los Titanes, de los borbotones de su sangre va a germinar un granado, por ello, cuando revienta el fruto maduro y muestra sus rojas entrañas se recuerda el drama del desdichado dios. La fotografía de Witkin, tal parece que pretende mostrarnos una alegoría del descuartizamiento de Dionisos, pues hay miembros humanos regados entre granadas y racimos de uva. Recordemos que en el contexto medieval “La muerte, el cadáver, la sangre, el grano enterrado en el suelo, hacen nacer la vida nuevamente” (Bajtin, 1987, p. 270), y el discurso de Witkin precisamente se repliega a esta idea, nos dice:

La materialidad no ocurre por sí misma, está inmersa en un proceso [...] es más reconfortante creer en algo que te relaciona con un ciclo de crecimiento, desarrollo y retorno, que pensar que todo tiene que pasar aquí, ahora, y que termina con el cuerpo (1988, p. 54).

Hay un elemento más que trabaja como figura de encadenamiento en pro de la cohesión del contenido narrativo de *Feast of Fools*. Se trata de la rosa que posa sobre el empuje de uno de los fragmentos (la media pierna), el que se ubica a nuestra extrema derecha; desde luego no es casualidad su estratégica ubicación. Pues bien, según la mitología griega, las

rosas surgen de la sangre de Afrodita al derramarse de sus pies heridos mientras corría desesperadamente en auxilio de su moribundo Adonis. Nuevamente la sangre aparece como sustancia creativa, pero además, la mitología nos dice que el primer granado fue sembrado por Afrodita. Witkin no deja cabo suelto, cada una de las piezas de su composición está debidamente interconectada, así, entre la belleza y la podredumbre, la fertilidad y lo percedero, lo clásico y lo grotesco, lo fúnebre y lo festivo, fluye la fuerza expresiva de su tanato-fotografía.

¿Pero qué hay sobre el título de la obra? ¿A qué se refiere Witkin con 'El banquete de tontos'?

En el marco de las tradiciones medievales, cuando Bajtin (1987) nos habla de la importancia de los festejos carnales en la cotidianidad de esta sociedad, entre una serie de cómicas festividades hace mención de “la fiesta de los bobos” (quizás de aquí toma Witkin el título y sentido de su obra); una ceremonia curiosa que se desarrollaba entre actos ritualísticos y un culto cómico, donde la risa era el principal elemento y primordial objetivo. Estos festejos ya ancestrales, estaban íntimamente ligados a los actos festivos agrícolas de los pueblos paganos del periodo antiguo. En este contexto, la comida y la bebida en abundancia era algo típico del llamado *banquete conmemorativo*, a los cuales se les atribuía un valor simbólico de abundancia, crecimiento, muerte y renovación.

Desde luego, no podríamos desmentir la opulencia del banquete ofrecido por Witkin, pero tampoco debemos ofendernos por no ser cordialmente invitados, ya que todo parece indicar que dicho banquete se da en honor a nuestros queridísimos muertos: “Una antigua prohibición —nos cuenta Rodríguez— recaía sobre los alimentos de color rojo, alimentos que únicamente podían ofrecerse a los muertos, entre ellos, la granada” (2015, p. 17).

La ciencia médica sigue siendo la fuente primordial de abastecimiento para cualquier tipo de representación del cadáver. Algunas de estas representaciones logran disuadirse, en parte, de la icónica del cadáver manufacturado por el patriarcal discurso médico. No todas las obras de Witkin (con cadáveres) libran esta batalla. Sin embargo, en *Feast of Fools* hay una eficiente deconstrucción, que minimiza los efectos de signos descriptivos que porta el cadáver como objeto de su instrumentalización científica. Ese conglomerado de partes, de buenas a primeras, no sabemos de qué manera transmuta su contenido en una gramática de vísceras humanas, algo así como una “ilusión referencial”; vemos, pero no identificamos; asumimos, pero no dilucidamos lo que la imagen formula ante nuestra vista. Sin duda ese es el artificio de Witkin; un artificio que a la vez va en contra de la preservación de la sustancia, de la vida detenida, del amaño

de la existencia. Así pues, el volumen orgánico escenificado en el Banquete de Tontos también es parte del juego de analogías; porque a momentos da la impresión de que aquello se hubiese extraído a propósito como contenido de embalsamamiento de estas piezas, o peor aún, hubiesen reventado por ellas mismas expulsando aparatosamente su material de relleno, cual gesto digno de la materia cadavérica para contrarrestar el eterno presente y continuar, de esta manera, con el proceso que le corresponde.

En *Feast of Fools* vemos que el fruto de la granada funciona como un principio de continuidad entre la vida y la muerte, y, es a la vez clave que moviliza las estructuras de sentido, que multiplica los valores plásticos, reactiva códigos expresivos, estrategias emotivas de las construcciones clásicas, que subyacen en algún sitio del imaginario humano.



Fig.7 Peter Witkin, *Feast of Fools*, 1990.
Fuente: <https://www.bonhams.com/auctions/18561/lot/153/>

5.B.b

ÍNDICE COMO REFERENCIA DEL ICONO

¿Qué pasa cuando la pintura o el dibujo se apoyan en la fotografía (documental) para reproducir con exactitud la imagen de aquel cadáver? ¿Existe la *re-semantización*? ¿Qué efecto tiene esta posible *re-semantización* sobre la estética del nuevo icono? ¿Es posible hablar de una transferencia de sentido, desde las cualidades propias del signo indiciático al signo icono? O simple y sencillamente debemos deslindarlo de su referente inicial y asumir la nueva condición del icono pictórico/gráfico; esto significa que nuevos recursos formales conllevan a una manera distinta de expresión. Siguiendo esta idea ¿qué realidad no expresada en la imagen fotográfica de un cadáver es aportada por la pintura o el dibujo, en su representación?

En nuestra opinión hay factores potenciales en la referencia objetiva del mecanismo fotográfico, difíciles de disolver. En ocasiones, no logra darse una transferencia convincente del lenguaje específico del primero. Interpretando a Sontag (1981), el arte tiene esa capacidad alquímica de modificar sustancialmente todo modelo referencial. Enfocando esta observación en su justo contexto, el de la apreciación del medio fotográfico; la sensibilidad y agudeza de una mirada pueden terminar proyectando una realidad más compleja, que llegue a sobrepasar la estricta reproducción objetiva del referente operado por el mecanismo de la cámara. Sabemos que las palabras de Sontag no quedan limitadas al ámbito de lo fotográfico.

En el caso que nos ocupa, la “objetividad” o grado de semejanza que se pone en juego es entre dos signos, es decir, estamos ante la *representación* de un signo *Indiciático*. Si lo planteamos en términos de visibilidad en tanto cadáver-cuerpo plasmado, tenemos que las formas que estructuran la imagen pictórica (o gráfica), conservan una relación de igualdad respecto a la imagen fotográfica. La diferencia, sólo estará dada en las cualidades expresivas del signo *materia* del segundo medio iconizante. Si la fotografía es únicamente soporte de mediación^N y no el referente^C para la pintura, entonces podemos decir que en el proceso de *transfiguración icónica*, la funcionalidad informativa del primero es reemplazada por una necesidad expresiva del segundo [Fotografía metafórica].

De acuerdo a Schnaith (2011):

N. interpretación/apertura.
Connotaciones

C. testimonio/objetividad.
Denotaciones

De no ser así, tendríamos que hablar en términos de nivel de significación, basándonos en valencias asociativas únicamente, y el valor expresivo del cadáver pintado estaría en función de su *adecuación* al modelo referencial de inicio; en este caso la imagen fotográfica del cadáver. Igualmente habría que destacar en este tipo de representación, que si el icono terminal en su proceso de re-iconización no consigue articular nuevos significados más allá de los del signo indicial, es por una ineficiencia en el plano de la expresión. Cuando Schnaith (2011) habla de “voluntad retórica”, se refiere a la capacidad de intención comunicativa implícita en la elaboración de toda imagen; ésta “capacidad de intención” es directamente proporcional a la eficiencia comunicativa del icono. La eficiencia comunicativa de una imagen a la vez está determinada por su *modo expresivo*, asimismo —continúa Schnaith—, no es posible desvincular la dimensión expresiva del icono de la disposición (estrategia) de sus valores formales. Esto último también conocido como tropos o figuras retóricas.

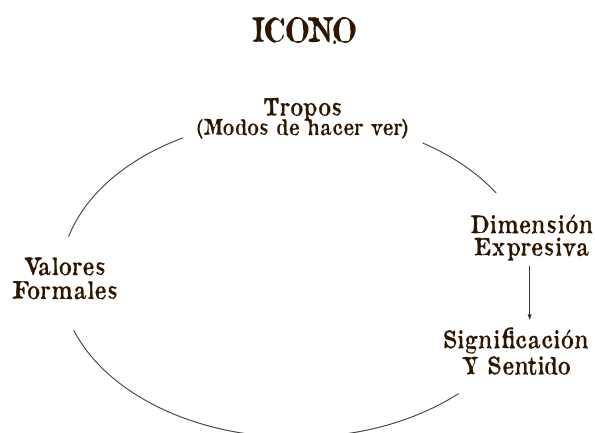


Fig.8 Mecanismo del icono en su significación. Fuente: diseño propio.

En concreto, los tropos son las estrategias o modos de *hacer ver* mediante la manipulación de la estructura formal en la representación del icono. De ahí proviene en parte, indirectamente, la manera en que la imagen procurará significados, con esto quiero decir, que el juego de los valores formales de la imagen tiene una consecuencia importante en el efecto de sentido de la representación. Ello nos habla de la potencia constructiva que tiene la retórica en el juego de las operaciones simbólicas y, por consiguiente en el ritual expresivo de la comunicación (García, 2005).

Volviendo a las preguntas planteadas al comienzo del apartado. Respecto a una posible *re-semantización*, es muy probable que en las representaciones de un icono (que parten de un signo indicial), donde varía la materia significante pero se mantiene la configuración enunciativa, la carga estética del modo expresivo del referente original sea tan fuerte y la voluntad retórica de la segunda iconización tan débil, que el primero logre transferir su sentido y su significado, si no completo, al menos parcialmente al segundo. Es el caso de Martha Pacheco y las representaciones pictóricas hechas por Baldo, Seville y Yan Pei, a partir de la imagen fotográfica del cadáver de Muamar Gadafi.

“ACALLAMIENTO” DEL CADÁVER *M. PACHECO*

Tenemos conocimiento de que las configuraciones cadavéricas de la serie *Acallados*, de Martha Pacheco, provienen del archivo del servicio médico forense, y no son tomas realizadas por ella que posteriormente lleve a un plano distinto de proyección. Esta relación de *mirar* y lo *mirado* en el acto de la representación, transforma el contenido significante de la imagen. Nuestro interés en esta serie se va centrar en el estudio de la mirada que construye, que diseña el cuerpo-cadáver iconizado. El hecho de que la artista retome la percepción de un ojo iconizante (mirada del fotógrafo) para su representación, implica que la realidad que figura en la imagen (fotográfica) muestra una dirección y tiene un sentido de ser, impuesto por aquella mirada primigenia: la mirada forense.

Es práctica común que el arte se desplace a una instancia distinta para buscar el soporte visual que le interesa. Pacheco lo ha encontrado en la *instancia* médica forense, concretamente en el archivo fotográfico. Aquí cabe mencionar, que la fotografía desempeña fundamentalmente una de sus importantes funciones: la testimonial. En este contexto, el cadáver se construye bajo una apariencia que va en acorde de los intereses que atañen para el correcto funcionamiento de la *instancia* en cuestión. De este modo el cadáver registrado por el *ojo forense* (configuración cadavérica consumada por la misma instancia) se convierte a la vez en objeto de estudio para la intención (expresión) artística. Tenemos entonces que en estos dibujos, lo forense asume el doble carácter de objeto artístico y de objeto de conocimiento.

El cadáver que Pacheco representa en esta serie de pinturas y dibujos, no logra (porque su propósito no parece ser otro) desprenderse de la logística e instrumentalización a la que es sometido. Los cuerpos *Acalla-*

dos, son el registro de la estrategia de una mirada y la construcción de un sentido, provenientes del *modus operandi* de una *instancia*. Aquí, Pacheco opta por la *representación* que incurre a “objetivar” la observación analítica del discurso forense, en ese “diseño de cuerpo-cadáver” creado por la *instancia* médica. Su propuesta parte ya de un lenguaje (fotografía forense) y de una mirada organizada (icónica). Este ejercicio icónico de ver a través de la mirada del otro, hacen que las superficies del cadáver adquieran valor como sub-producto de un aprendizaje de observación.

Schnaith (2011) en su discurso sobre la fotografía, menciona que la retórica de la imagen influye indefectiblemente en la carga semántica de la representación. Asimismo, habla de una *voluntad retórica* cuando en la representación de un icono, este sufre transformación al adquirir una serie de significaciones, que desde luego no se encontraban en el icono original. Esto nos auxilia para comprender el estilo significativo detrás del mecanismo de una gramática visual de mimesis. La objetividad del fenómeno cadavérico en la serie de *Acallados*, es el contenido intrínseco del realismo congénito de la misma fotografía, y su sentido está en calidad de subsidio de la imagen primaria. Es decir, la intención estetizante de la *instancia* primera (fotografía) no sufre transformación, se desplaza a un medio distinto (dibujo, pintura) conservando su efecto de sentido. De igual manera, mantener los códigos visuales y los recursos estéticos del medio original de registro (encuadre, close-off, enfoque/desenfoque, iluminación, etc.), condiciona al mismo tiempo la función y modo expresivo de la figura cadáver. En otros términos, *Acallados* adopta en un medio distinto —que es la pintura— las características esenciales y cualidades descriptivas de la imagen primigenia, para representar *no* la realidad fotografiada, sino la realidad de la imagen fotográfica.

Hablando exclusivamente de la pintura en esta serie (*Acallados*); el color cumple una función bastante precisa en la representación de la materia cadavérica, que sería “embellecer” el tema, hacerlo soportable (o insoportable según el punto de vista) de alguna manera mediante ese preciosismo cromático. Algunas piezas son la excepción, debido a la afinidad de la estructura cromática con el recurso fotográfico de desenfoque de imagen. Fuera de estos casos, el elemento “color” construye una realidad orgánica aparte (derecho que le concede su propia *instancia*), que sería la de su propia realidad como imagen; cualidad que puede resultar como vehículo independiente de expresión, al margen de su *instancia* referencial (Fig. 9.1).

Los dibujos al carbón siguen las mismas pautas estilísticas y constructivas ya mencionadas. Sabemos que el color es una de las cualidades sensibles que le otorga al cadáver su peculiar expresividad. No obstante de que el dibujo cuenta con sus propios recursos estéticos y expresivos, en el

caso que nos ocupa, se encuentran igualmente subordinados a la matriz visual signifiante: la fotografía (Fig.9).

Finalmente, la representación que hace Pacheco del cadáver termina *Acallando* (neutralizando) cualquier indicio de voluntad retórica, dejando un cuerpo a merced del discurso legitimador practicado por la medicina forense.

Habrà que reflexionar qué es lo que corresponde propiamente al medio de representación que elige finalmente como vehículo de expresión. ¿Qué aspectos del fenómeno cadavérico ha logrado destacar la pintura? ¿Plantea un nuevo esquema formal? ¿Se enriquece el modo expresivo de la representación? A nuestro parecer, la serie de pinturas de Martha Pacheco, inconsciente o conscientemente ha neutralizado el potencial del medio pictórico como recurso expresivo. Las cualidades estéticas de la pintura quedan en este caso relegadas a un segundo plano. La intención de Pacheco no es la de abordar el cuerpo cadavérico como *objeto residual* o *desecho orgánico* socialmente repulsivo, como sostiene comúnmente la crítica; pues no hay en el registro indicio alguno de focalizar la atención en la corruptibilidad de la carne; en signos concretos de la vulnerabilidad del cuerpo. *Acallados* está más próximo de lo que parece, a la representación de la muerte como mero acontecimiento visual. Por lo tanto *cadáver* y *fotografía*, en este caso, se vuelven *soportes-pretexto* para un juego limitado de posibilidades formales de la representación de un cuerpo muerto.



Fig.9 MARTHA PACHECO, *S/T* (De la Serie Acallados, Dibujo al carbón), 2009.

Fuente: <http://www.museocjv.com/marthapacheco.htm>



Fig.9.1 MARTHA PACHECO, S/T (De la Serie Acallados, Óleo/tela), 2009.

Fuente: <http://www.museocjv.com/marthapacheco.htm>

5.B.c

DESMEMBRAMIENTO: COMEDIA O DRAMA

D. HIRST

CABEZAS EN ESCENA

La imagen de la decapitación es habitual hoy en día encontrarla en muy distintos contextos y variadas circunstancias en los medios que cuentan con apoyo visual (cine, televisión, el cómic, etc.); pero sobre todo, dentro del discurso publicitario, el recurso del desprendimiento de cabeza va oscilar entre cargas de humor negro y el refinado sentido del humor. Aquí veremos que los cuerpos que están tendidos en posiciones dramáticas, su cabeza fuera de sitio conservará un gesto de bienestar, sonriendo o haciendo un guiño; los cuerpos cuya posición es despreocupada y relajada, la distante cabeza se encuentra inexpresiva, simulando su verdadera muerte. Esto en cuanto a la imagen fija. Al tratarse de una imagen animada, sucede que la solemnidad del personaje (indicado como futuro decapitado) se desvanece al caer su cabeza por los suelos y, después de un instante, esta hace un guiño, una irreverencia o sencillamente gesticula. Hay indudablemente en este gesto una intención estetizante que perfila hacia lo cómico.

Fernández (2001) en su artículo sobre Desmembramiento Petrarquista y Disección Anatómica, hace una referencia al carácter cómico del desmembramiento; nos dice que la cultura de la disección (S. XVI-XVIII) va a generar en la sociedad de aquel tiempo, emociones encontradas entre la ansiedad y la risa nerviosa. Este fenómeno va a provocar un mecanismo de expresión basado en la construcción dialéctica de lo cómico y lo horrendo. Pero la fuente primordial de la fuerza deformadora del horror en comedia, vista en el desmembramiento, la vamos a encontrar durante la edad media bajo la concepción de “cuerpo grotesco”. Bajtin (1987) comenta sobre ello:

La imagen grotesca ignora la superficie del cuerpo y no se ocupa sino de las prominencias, excrecencias, bultos y orificios [...] [...] los otros miembros, órganos y partes del cuerpo pueden figurar en la imagen grotesca (sobre todo en la del cuerpo despedazado), pero no

juegan en ese caso sino el rol de figuras en el drama grotesco; el acento nunca está puesto en ellas (p. 262).

El desmembramiento como acontecimiento en sí, esto es desgajamiento del cuerpo en sus partes constituyentes, no era objeto de impresión, de aturdimiento de los sentidos para el hombre del Medievo; porque esa pieza, órgano o pedazo no representaba vida autónoma. Aquel fragmento distanciado ahora de su cuerpo, en cualquier otro sitio tarde o temprano se afirmaría como tal: parte constituyente de un cuerpo, de un todo.

Asimismo —Bajtin— menciona dos fuentes importantes en la creación de la imagen del cuerpo grotesco. La primera, conformada por la cultura cómica popular (del Medievo) y su particular lenguaje verbal, cuya manera de referirse cómicamente al cuerpo era mediante expresiones de injuria, obscenidades o descuartizando al cuerpo; la segunda fuente (determinante en la evolución del concepto del cuerpo grotesco) serán *las reliquias*, fragmentos corporales de los Santos. Una costumbre fuertemente arraigada dentro del culto religioso de la sociedad de la época, y que posteriormente en los siglos XV-XVI se volvería práctica habitual, ridiculizar dicha figura haciendo ingeniosas descripciones anatómicas con un gran sentido del humor.

La fotografía en la que Damien Hirst aparece posando al lado de una cabeza de cadáver (1991), puede resultar al espectador *cómica crueldad* (humor negro) o bien *refinado sentido del humor* (Fig. 10). Indistintamente de cuál es el efecto emotivo que produzca, nos queda claro que tras la imagen existe una voluntad retórica encaminada por un componente de comicidad, el mismo que va conferir parte del sentido y espesor significativo a la representación. Desde luego, a partir de la presencia fragmentada del cadáver-cabeza.

Me pregunto ¿qué le hace a Hirst sonreír en esta fotografía? ¿La expresión fisonómica del cadáver? ¿O la sonrisa es sólo parte de la típica reacción situacional (sitio y momento) del reconocimiento de *estar* ante una pieza singular? Principio que motiva muchas de las tomas fotográficas.

Para empezar, Hirst lleva a cabo un simulacro; un juego de analogías respecto al espacio corporal entre su presencia y la del cadáver. En la imagen, Damien Hirst parece recuperar espontáneamente la posición que lo va a exhibir en igualdad de circunstancias, es decir, *cabeza sin cuerpo*. Da la impresión que es este gesto de “in-corporación” (sin cuerpo) y re-incorporación a la escena, el detonante de su sonrisa. Una sonrisa que emparenta más con la ansiedad que con el júbilo.

Hemos visto que los actos disgregantes de ruptura y desconexión sobre el cuerpo, *asumido* como un *continuo* de realidad, accionan sutiles mecanismos de humor. En la fotografía de Hirst, la *estructura ausente* se vuelve código expresivo con cierta tesitura cómica. La ausencia de esta estructura (léase cuerpos) se rige en lo invisible por ocultación (cuerpo escamoteado) y lo invisible por ausencia (cuerpo inexistente). En la primera de ellas, el cuerpo que se esconde es cómplice de la expresión en el rostro de Hirst, o sea su cuerpo es *figura inductiva* de la expresión facial; en el segundo caso, la expresión “grotesca” por alguna razón sugiere la posibilidad de un cuerpo escondido bajo su cabeza. Aquí el fragmento-cabeza es *figura deductiva* de una estructura ausente (cuerpo del cadáver).



Fig.10 DAMIEN HIRST, *With dead head*, 1991.
Fuente: <http://www.damienhirst.com/with-dead-head>

Otra parte del sentido de la imagen fotográfica se va generar a partir de la memoria semántica del “fragmento anatómico”, en tanto cuerpo humano desmembrado (sobre este tema se han expuesto algunos puntos en el análisis de la lección de anatomía del doctor Camper, que veremos más adelante).

La manía del coleccionismo de despojos humano que tuvo lugar en el siglo XVI y XVII, nació por una curiosidad morbosa hacia peculiaridades del cuerpo humano. Esto llevó al hombre, a coleccionar al propio hombre por diferentes motivos, pero todos derivados por esa *fracción* o parte del cuerpo que le resultaba “curiosa”. De este modo la pieza cadavérica: brazo, pie, cabeza, tórax, pierna, feto va cumplir una función como objeto anatómico u objeto estético (meramente contemplativo). El fragmento humano como miembro autónomo, “separado del hombre al que encarna y del que sólo es un signo desprovisto de valor, [...] se vuelve lícito [...] buscar y guardar [lo], para gusto personal” (Le Bretón, 2010, p. 58).

El hecho de que Hirst construye esta imagen partiendo de la *instancia* médica, convierte al fragmento cadavérico víctima de una nueva objetualización. Inhibir la evolución natural del cadáver (descomposición) es hacerlo objeto permanente para la mirada analítica. Este es el caso de las ciencias médicas que someten al cadáver a procesos de conservación, para mantenerlo como objeto informativo. Hirst aprovecha esta primera *objetualización* para manipularla bajo las pretensiones de otra instancia, la artística. La cabeza de cadáver con la que se hace retratar, pasa de ser objeto analítico a *objeto de curiosidad*. La función informativa que tenía el fragmento dentro de la *instancia* médica, deja de ser relevante en esta *instancia* y en este *instante*, para posicionarse exclusivamente como *objeto de exhibición*.

Tengamos en cuenta que el fragmento anatómico en ningún momento deja de ser objeto de observación. No obstante, el cadáver como discurso artístico intencionalizará (prioridad) un *Querer-ver-sobre-el-ser* (intención estetizante) a diferencia del discurso médico que se estructura en base a un *saber-sobre-el-ser* (principio epistemológico) (García, 2007). En esta intersección de *instancias*, médica y artística, a través del objeto de observación se va dar una interacción entre las estructuras de sentido tipo espacio-tiempo. Ambas *instancias* han hecho partícipe al cadáver de un proceso de suspensión; han congelado, fijado por medios y tiempos distintos al fragmento de cuerpo a un estado específico de su realidad cadavérica.

En la fotografía de Damien Hirst, el fragmento cadavérico aparece expuesto como objeto doblemente sometido a mecanismos de conserva-

ción. Por una parte, se encuentra *estabilizado* mediante técnicas que inhiben el proceso de putrefacción, lo que le concede su presencia provisional (ya que después de un tiempo de cumplir con sus funciones didácticas en las aulas de anatomía, es declarado como objeto no funcional); por otra parte, Hirst hace una aportación de *tiempo indefinido* a esa “presencia provisional” del cadáver. Su método de conservación es consecuencia de la inmanencia del mecanismo fotográfico, así, el sentido del cadáver se *de-construye* desde su nueva *instancia*; abandona el espacio privado para introducirse en el público, entre la lógica de los *objetos estéticos*.

He ahí la imagen, la extraña fotografía “del recuerdo” que pasó a formar parte de los archivos históricos visuales y de nuestra memoria. Ahí donde el cadáver se conserva ya sin sangre, sin moscas y sin olor a formol

5.C

SOBRE ALGUNOS DISEÑOS DE CUERPO Y ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN

5.C.a

ICONO COMO REFERENCIA DEL ÍNDICE

PRESENCIA AUSENTE.
REMBRANDT



hora toca observar la situación inversa, cuando la fotografía se estructura en base al paradigma pictórico o bien, inconscientemente emparenta con algunos de los modos específicos del lenguaje del medio pictórico.

No es extraño encontrar imágenes fotográficas en las que reconocemos cierto *efecto estético*, que la mayoría de las veces conseguimos identificarlo como proveniente de coordenadas del plano histórico de la pintura. Para este fin, emplearemos la fotografía del cadáver del “Che Guevara”, una imagen compleja para cualquier tipo de análisis. No obstante debo aclarar, que nos mantendremos al margen de las densas capas de sentido que moviliza la representación de su cadáver, en cuanto a cargas sociopolíticas y morales; ya que nuestro propósito se limita únicamente a citar la semejanza formal que presenta una imagen fotográfica con otra de orden pictórico, teniendo en cuenta el tiempo histórico que separa al primero de su posible referente.

La imagen del “Che Guevara” muerto (Freddy Alborta, 1967), donde yace en camilla encima de una estructura de hormigón rodeada por diversos personajes, captura la atención de John Berger, por guardar una extraordinaria semejanza con la *Lección de anatomía del profesor Tulp* de Rembrandt (1632) y el *Cristo muerto* de Andrea Mantenga (1480). De estas dos imágenes nos centraremos en la *Lección* de Rembrandt.

Podría ser que esta mediación sintáctica entre imagen fotográfica e imagen pictórica no sea más que producto de una extraña coincidencia. Trátese de un referente o una mediación, nos interesa conocer cómo y en qué medida el espacio narrativo y la configuración enunciativa idénticas, determinan el tipo de cadáver que representan. Si esto nos permite marcar diferencias en cuanto a un “modelo de efectos”, articulados por la especificidad de la materia cadavérica; lo que en términos forenses sería el conjunto de signos tempranos o tardíos que se manifiestan en un cuerpo cadavérico.

Para empezar, quizás tenga razón Berger (1967) --respecto a la semejanza-- de que “nada de ello debería sorprender ya que la función de las imágenes es la misma: en ambas se muestra un cadáver siendo formal y objetivamente examinado” (citado en Kats, 2010, párr. 7).

Pero esta observación cobra sentido siempre y cuando estemos enfocados a la correspondencia sintáctica, y aún así, habrá que ver si la disposición sintáctica presentada por las imágenes, efectivamente es habitual encontrarla en la iconografía del cadáver mostrado, mostrándose. Por otra parte me desconcierta que sea la sintaxis un posible instrumento de homologación de la condición del cadáver representado ¿Tiene sentido? o se trata de alguna otra coincidencia. Intentaremos a través de “esa demostración formal del cadáver” (ibíd.) a la que se refiere Berger, diferenciar el *código expresivo*, por así decirlo, de las formas básicas de la materia cadáver en ambas imágenes. Mediante un ejercicio de lectura (al final del análisis escrito) intercambiaremos términos de la gramática visual que los emparenta, poniendo en juego sus propios elementos significantes y los mecanismos de transformación de sentido, para precisar la función que lleva a cabo la figura del cadáver (Figs. 11-11.4).

Pero antes, es necesario detenernos en la idea de *funcionalidad* que comparten ambas imágenes y que parece tener una relación directa (según Berger) con la semejanza compositiva. Esta función de *mostrar* demostrando que (o bien ¿qué?), no descarta igualmente la sentencia de que la imagen no (s) muestra realmente lo que queremos ver.

De momento no hay más remedio que explorar las imágenes (cadáver del “Che” y Lección de Anatomía) desde lo estrictamente denotado por la representación, es decir describir literalmente lo que compone a la imagen; concretamente centrándonos en la figura del cadáver.

[Si] pretendieron convertir al cadáver [del “Che”] en ofrenda de triunfo. De ahí [se deduce] la preparación del cuerpo abatido antes de la representación final [...] Embellecimiento con el que se persiguió certificar la muerte (Cossia, 2012, p. 5).

En otras palabras, la apariencia del cadáver del “Che” Guevara en la fotografía es consecuencia de su objetualización como ofrenda, y el estilo significativo de la imagen queda articulado en esa presentación formal del cuerpo-cadáver, que parece murmurar “no vales más vivo que muerto”. Pero sabemos que la muerte exige inmediatamente su presencia al cuerpo caído, y apremia cumplir con la “demostración” que valida el hecho; por lo que la presea-cadáver se objetualiza, manipulándose para estabilizar lo que antes fue la apariencia del sujeto (ahora ausente). Pareciera una intromisión a la finitud de la vida para rescatar momentáneamente (para el recuerdo) la sombra de una identidad *aún* funcional para los propósitos de la *instancia* (transitada), que evidencian el susodicho cadáver.

Diría que ese rescate de identidad maquinado a través del ritual de embellecimiento, es una regla para todo cadáver que es objeto de demostración, pero no siempre es así. Las imágenes que muestran abatimiento de caudillos^G —fotoperiodismo— expuestos públicamente, no coinciden ni en la disposición sintáctica que según Berger es propio de la función demostrativa de un cadáver, tampoco en el embellecimiento del cuerpo previo a la presentación final, como destacó Cossia en la fotografía del “Che”. Sin embargo, esta última maniobra si es habitual en la *instancia* religiosa dentro del itinerario cadavérico. En el ámbito científico *e. g.*, el cadáver se vuelve objeto *funcional-didáctico*, por lo tanto aquí la identidad se deja pasar, y si hay que hablar de algún *embellecimiento* este no difiere del ritual metodológico de algunos artistas contemporáneos. El objetivo de este *embellecimiento* básicamente consiste en estabilizadores aplicados a la materia. Aunque me complace matizar esta última idea, señalando que el cuerpo-cadáver en la *instancia* artística, se intencionaliza su materia orgánica como objeto de artificios estetizantes.

G. Por citar sólo unos ejemplos: Feo. Villa y Emiliano Zapata, caudillos revolucionarios, México; Muamar Gadafi, dictador Libio.

Sin más rodeos tomemos ahora *La lección de anatomía del doctor Tulp*. No podía ser de otra manera, la pintura es la materialización del rostro de una época, la del siglo XVII de los países bajos, en general, pero de Ámsterdam en particular. En *La lección* de Rembrandt al igual que otras de su época, confluyen dos fenómenos a destacar: la popularidad de los retratos grupales y la solemnidad de las prácticas anatómicas. Esto nos deja ver que el acto disectivo era un acontecimiento verdaderamente singular, con implicaciones culturales, sociales y políticas importantes. Del conjunto de presencias reunidas en *La Lección* es evidente el protagonismo del profesor Tulp; en cuanto a la figura del cuerpo-cadáver, es engañosa como superficie de atención y centro de la composición. A continuación iremos develando los elementos y mecanismos de este “escamoteo ritualizado” de la presencia cadavérica, contrariamente a lo que denota la agrupación alrededor del cadáver del “Che”, en la fotografía de Alborta.

En la edad media el cuerpo humano era intocable por ser considerado fruto de la creación divina; cortar, desmembrar, violentar al cadáver atentaba contra la integridad humana, y la Iglesia castigaba estas prácticas severamente por comprometer el acto de la resurrección (Le Bretón, 2010). Las primeras disecciones públicas harán su aparición en el siglo XV, siendo los cadáveres de criminales ajusticiados los destinados para este fin. Durante la regularización de las prácticas anatómicas (fines del siglo XV y siglo XVI), prevalecía en el pensamiento de la época el dogma cristiano y los conceptos Galénicos, inclusive en el siglo XVII se mantenía la creencia de que la misión principal del cuerpo era albergar el alma (Barón, 1970). Esto explica el por qué las prácticas anatómicas eran vistas como castigo, y llevadas a cabo sobre cadáveres de ajusticiados tenían el carácter de ser actos oficiales.

Desde esta perspectiva, el sujeto criminal resultaba doblemente víctima; cadaverizado por la horca mediante la justicia y, posteriormente anatomizado por la medicina, que transgredía corporal y espiritualmente al sujeto (Rosler y Young, 2011). Aquí detengámonos un momento para confrontar el incidente de la cadaverización en ambas imágenes analizadas. Así tenemos, que el cadáver del “Che” es producto de su lucha revolucionaria (en el sentido que ésta se quiera entender); en el caso de Adriaanszoon (Lección de anatomía) es la consecuencia de un delito: robo a mano armada. Tanto en la fotografía del “Che” como en *La lección de anatomía* la figura del cadáver nos remite a las circunstancias que acompañan la acción representada, es decir, define presencias narrativas de la estructura. Retomando *La lección* de Rembrandt, la narrativa se *de-construye* mediante dos filtros; el de las ciencias médicas que impone su diseño de cuerpo (cadáver anatómico), y el de la interpretación artística que va moldear la expresión del cuerpo-cadáver.

El poder de fascinación que ejerce *La lección de anatomía del profesor Tulp* es tanta, que ha logrado permanecer en el imaginario colectivo. Nos preguntamos ¿qué hay detrás de esa tranquila y aséptica apariencia del cadáver, que se posiciona alucinantemente de un espacio privilegiado compositivamente, y que al mismo tiempo es evadido con sutileza en el contexto de su representación?

Para intentar explicar ese efecto de sentido, nos apegaremos a lo que he llamado *metodología de valoración de superficies*; que se refiere prácticamente a una selección de factores que quedan proyectados como registro de significación en la materia y espacio corporal del cadáver. En un apartado anterior se hace referencia a la intención estética detrás de la creación de la imagen, y que esta devenía en fuerza expresiva de su representación, pues bien, es sólo este componente “expresivo” el que es capaz de distorsionar dicha representación (Schnaith, 2011). Parga (2014) plantea

algo similar cuando menciona las fracturas (entiéndase como inusualidades en la representación) en la iconografía del cadáver, bajo el concepto de “protagonismo”. Esta infracción —seguimos con Parga— a la ‘Ley del decoro’ obedece básicamente a tres principios:

- a. El concepto que se maneja de muerte.
- b. Importancia del fallecido; en este punto debemos considerar que el cadáver adquiere relevancia debido a un componente emocional.
- c. Por otros factores que guardan estrecha relación con la acción que se presenta.

No creo que alguien ponga en duda el protagonismo que tiene el cadáver del “Che” en la imagen fotográfica, y en este caso podríamos decir que la *disposición sintáctica* sí es una consecuencia de la trascendencia que tiene el cuerpo cadáver, ya que este adquiere el valor de una *presencia convocativa*. Aquí reconocemos que el estilo signifiante de la fotografía, está en función de los registros del espacio corporal hechos sobre este cadáver (signos cadavéricos).

Siendo compositivamente idéntica *La lección de anatomía*, el mecanismo sintáctico está sujeto a una causa distinta, como veremos. Dentro de esa batalla de miradas que cruzan en todas direcciones por el espacio narrativo, no hay una sola que incida sobre el cadáver de Adriánszoon. En cambio, la mano izquierda del profesor Tulp que da la impresión de moverse en cámara lenta, consigue atrapar la atención de algunos alumnos, cosa que no hace el antebrazo en disección. El único contacto que recibe el cadáver de Adriánszoon es a través de la mirada del espectador, porque ni el mismo profesor Tulp mantiene contacto alguno. Parga (2014) señala, que si se retirara el cuerpo de Adriánszoon, *La lección de anatomía* seguiría siendo básicamente lo que es, un retrato de grupo. Pero hay un pequeño detalle ¿Cómo identificar a los personajes presentes? Se nos ocurre, que con la presencia de un ignoradísimo cadáver es más que suficiente para etiquetar el gran acontecimiento: la reunión del gremio de cirujanos.

En pocas palabras, el cadáver mostrado en *La lección de anatomía* de Rembrandt es un encubridor del sentido de la imagen, y aunque es precisamente este el que articula el sentido de la representación, no es el foco de atención, ni mucho menos el propósito de la pintura. Es decir, en el espacio narrativo de *La lección* del doctor Tulp, el cadáver se convierte en *vehículo* para la transformación de sentido; su función es la de elemento-soporte que redirige el sentido de significación:

El resultado de este proceso de desplazamiento o transposición de los valores plásticos y de las claves significantes es la sustitución de lo importante por lo secundario. Lo que ocupa el lugar de lo prescindible se carga así de *secreta importancia* [la cursiva es nuestra] y lo que se transmite extrae su valor expresivo del valor adherido a los elementos aparentemente perdidos en el contexto (Schnaith, 2011, p. 55).

De lo anterior se puede deducir que, el cuerpo tendido de Adriánszoon en su extraña presencia-ausente, trabaja secretamente en la construcción del sentido de la imagen ¿Y cuál es ese sentido?

Si en la fotografía del “Che” hablábamos de que el cadáver tenía *presencia convocativa*; en la pintura de Rembrandt el cadáver adquiere presencia por *invocación*, es decir, acude en auxilio del estilo signifiante de la representación. Mientras en la fotografía el cuerpo se evidencia en su estado actual, no sólo por la naturaleza intrínseca del medio que registra el hecho, también por ese gesto del coronel que pone su dedo sobre el cuerpo, haciendo énfasis en la condición cadavérica del “Che”; algo así como un ser (tú) y estar (muerto) aquí. Esa actitud de pertenencia se ve reforzada en un segundo punto de contacto, lo vemos en el agente de inteligencia que descansa su mano sobre la cabeza del cadáver. La intención de tener contacto con el cuerpo del occiso *De-muestra* la trascendencia que tiene para la *instancia* en cuestión (militar). En la pintura, el cadáver sólo es parte de la estrategia de evasión. Señalábamos líneas atrás, a la figura del profesor Tulp como el personaje principal dentro de este “rito de evitamiento”. Un segundo elemento actúa por la misma causa; la presencia de un texto que aparece en la esquina inferior derecha del cuadro y que ha sido objeto de muy diversas interpretaciones. Algunos dicen que se trata de la obra de Galeno, otros, de la obra fundamental de Andrés Vesalio²; los primeros interpretan la lección de Rembrandt como una sátira a las enseñanzas de Galeno; los segundos, como el sistema moderno en la enseñanza de la anatomía.

Hay motivos para considerar que el texto aludido es *De Humani Corporis Fabrica* de Andrés Vesalio, y que la pintura es una muestra de la visión moderna de la anatomía, dada la presencia del profesor Tulp frente

² Recordemos que Andrés Vesalio representa el nuevo sistema en la enseñanza de la anatomía humana, fundamentado en el estudio y la observación directa sobre el cadáver. Su método iba contra el carácter libresco que definía la enseñanza anatómica en las principales universidades europeas del siglo XVI, bajo el “noli me tangere” de las lecciones de Galeno. El médico anatomista no tenía contacto alguno con el cadáver, este se limitaba a la lectura de los textos mientras el cirujano-barbero hacía los cortes (Barón, 1970, pp. 98-100).

al cadáver. Sin embargo, este rodeo expresivo es el que mecaniza la *sátira* desde nuestro punto de vista: ignorar la presencia del cadáver, *superficie real* para el conocimiento de la anatomía, y que paradójicamente es el elemento de mayor luminosidad en la composición. Para Frye (1971), la sátira como género literario guarda con la anatomía un emparentamiento de procesos, donde la función primordial es fraccionar, dividir, desmembrar un componente discursivo para llevar a mejor fin su propósito (citado en Fernández, 2001). Haciendo uso de estos términos, *La lección* es el desmembramiento de una metodología anatómica: la Galénica

La construcción de sentidos que se moviliza en *La lección de anatomía del profesor Tulp* proviene en parte de un conjunto de inusualidades, de las que destacaremos, aquellas que influyen directamente en la estética de la superficie del cadáver representado. Rembrandt, decide eliminar el tradicional escenario del teatro anatómico; esto para el *fenómeno cadavérico* es anular un signo importante de referencia; es fracturar su contexto, neutralizando el campo semántico del escenario de acción (anatómico). Aquí el primer desvío de la *presencia plena del cadáver*. Tampoco era habitual comenzar una disección por las extremidades, ya que existía toda una metodología precisa para llevarla a cabo.

Este ‘orden’ era una exigencia en una época en que, por desconocerse las sustancias conservadoras, la alteración de los tejidos, principalmente en la estación calurosa, obligaba cumplir este método comenzando por el abdomen y terminando por las extremidades (Barón, 1970, p. 142).

Segundo desvío, que nos advierte que dicho cadáver no tiene un propósito anatómico. Su *presencia-ausencia* ópera mediante una logística que no es propiamente la de la *instancia* médica ¿Habría que atribuirlo entonces a la voluntad artística? Una teoría respecto a la alteración del método disectivo en la pintura es que hay una intención por remitir al acto delictivo (Segundo filtro deconstructor), iniciando la disección con la mano que incurre en el delito (Gutiérrez, 2013); no olvidemos que el cadáver es de un criminal ejecutado acusado de robo a mano armada.

Un detalle más como parte de esta “movilidad de estructuras de sentido” en la lección de Rembrandt, es que se suprime la figura-autor de la verdadera disección. En el siglo XVII no era la costumbre que un anatomista de la talla de Nicolás Tulp se ocupara de la tarea pringosa de la disección. Por tal motivo no hay instrumento cortante (tercer desvío) en las manos del profesor (Fernández, 2009). Si bien Rosler y Young (2011) sostienen que es evidente que el profesor Tulp hace una demostración muy

específica respecto a una función del músculo, no era necesario por lo tanto seguir los pasos habituales de una disección; pero esto sólo refuerza nuestro argumento de que el cuerpo de Adriánszoon en la lección de anatomía, es el de un cadáver que se oculta tras su propia representación.

A fin de cuentas —interpretando a Berger— el tener ambas imágenes la misma función de exhibir un cadáver formalmente, las lleva a corresponder en su sintaxis, “pues no hay tantas formas de exhibir un criminal” (citado en Kats, 2010, párr. 8). Es verdad que el *modelo de efectos* que se articula desde la función icónica del cadáver, condicionan su superficie estética de respuesta. Así vemos que ambos cuerpos se encuentran homologados en cuanto a la especificidad matérica de su condición como cadáveres, pero esta obedece a un principio distinto de policausalidad (pluralidad de causas): el tiempo histórico que las creó, la tecnología del medio que las ha configurado, la memoria semántica de sus respectivos procesos significantes; me refiero al problema de la representación que le es propio a cada medio como configurador de imágenes, sin olvidar, desde luego, la función icónica del cadáver detrás de la representación.

La pregunta ahora es ¿debemos ver esta semejanza formal de la condición cadavérica en ambas imágenes, sólo como producto de una coincidencia? ¿O es que debemos considerar la operatividad clandestina de esa ‘Ley del Decoró’ que vela el cuerpo representado de nuestros cadáveres?

Comenzamos suprimiendo la figura del cadáver para hacer evidente que dicho cuerpo no es superficie significativa en el contexto narrativo de la Lección...La mirada de los distintos personajes “supuestamente” implicados no inciden en el espacio ahora vacío del cadáver.



Fig.11 REMBRANDT, *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, 1632 (imagen intervenida).
Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/The_Anatomy_Lesson.jpg

El cadáver de Adriánszoon adquiere un nuevo valor semántico con la presencia militar; des-
plaza el funcionamiento icónico propio de la instancia médica.



Fig. 11.1 REMBRANDT, *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, 1632 (imagen intervenida).
Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/The_Anatomy_Lesson.jpg

El juego semántico se va dando a partir de la fusión y/o combinación de los aspectos formales de ambas imágenes. Aquí el cuerpo del personaje ("El Che") pierde su carga sociopolítica; la instancia médica ha desarmado la identidad del hombre, del líder. Ahora es sólo un cuerpo más que cumple con su función de objeto informativo.



Fig.11.2 REMBRANDT, *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, 1632 (imagen intervenida).

Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/The_Anatomy_Lesson.jpg

En esta construcción, el cuerpo de Adriánzoon sí es extraído de su contexto para articularse con los elementos discursivos de otra instancia. Repentinamente el cadáver concentra toda la atención y tensión del modo narrativo de la imagen. Su nueva posición, actitud icónica, nos habla de la dimensión de su presencia.



Fig.11.3 FREDDY ALBORTA, *Exhibición del cadáver de Ernesto Che Guevara*, 1967
(imagen intervenida).

Fuente: <http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/10928>

La interacción semántica que se lleva a cabo entre ambas imágenes sucede en el marco de la estructura sintáctica que las emparenta. Se movilizan las piezas claves de la narrativa, pero también se intercalan los recursos expresivos que le son propios a cada representación; como el blanco y negro de la fotografía de Alborta. En su conjunto, estas medidas producen importantes desplazamientos de sentido en la figura del cadáver como materia significativa.



Fig. 11.4 Fusión entre la fotografía de Freddy Aborta (1967) y la pintura de Rembrandt (1632). Fuente: diseño propio.

5.C.b

LA AUSENCIA COMO ESQUEMA CORPORAL PRESENTE

No podía despegar la mirada de aquel lavabo atascado de restos, donde algunos trastos naufragaban por la densa superficie residual de comestibles. Pude salir del ensimismamiento, cuando escuché una *voz* solicitar la carta del menú, entonces supe que se trataba de un restaurante. *La voz* decía: “que sea lo mismo para tres personas”, ello me incluía por supuesto, por lo que me negué rotundamente a ser comensal de semejante lugar, después de haber visto lo ya descrito. Pero el excusarme sirvió de poco, *la voz* vuelve a escucharse con determinación para confirmar el menú solicitado con anterioridad. Enseguida fuimos encaminados al comedor, un espacio pequeño con todas las limitaciones posibles, y donde se experimentaba, indudablemente, el más amplio sentido de la improvisación. De pronto, mi atención es nuevamente atrapada, pero ahora por la extraña apariencia de lo que parecían ser huevos batidos sin cocción, servidos en pequeños recipientes de cristal transparente... Ellos parecían disfrutar aquello que despreocupadamente comían, mientras uno de los meseros se acercaba, a la vez que iba limpiando insistentemente un par de cubiertos con una servilleta de papel; eran mis cubiertos. Del resto de la escena sólo puedo recordar que, al momento en que me disponía a probar resignadamente aquel batidillo, este caía de mis manos.

Lo curioso de este sueño (y que es la razón por lo que lo relato) es que conforme lo cito a mi memoria se van revelando una cantidad de detalles que se dimensionan en el contexto de esta investigación. Mencionaré el más importante.

La voz protagonista del sueño es la de un amigo de la infancia, ya fallecido; su cuerpo fue el primer cadáver “in situ” que presenciamos. En el sueño se hace presente como una voz, está ahí; bromea, camina, sonríe... Observa desde un espacio que no logra mostrar su cuerpo, sólo al final del sueño, poco antes de despertar, cuando contenido y contenedor se dispersan en el suelo, sus extremidades se dejan ver.

Expongo el sueño con el único propósito de rescatar esta estructura de sentido, cifrada por la *presencia-ausencia* del cadáver. Nuestra intención no es buscar un significado personal del sueño.

Explicar estrategias de representación del discurso artístico, desde los mecanismos propios de sentido del pensamiento onírico puede dar resultados, según Schnaith (2011), pues el vehículo de expresión en ambas es la imagen. Esto la lleva a relacionar los procedimientos retóricos para comprender la construcción de sentido y significados que moviliza la imagen, haciendo énfasis en lo invisible tras lo visible; lo que Freud llama mecanismos de elaboración secundaria en el pensamiento del sueño. En términos más simples, esto es que bajo apariencias y superficialidades subyace el contenido esencial de la representación. Tal vez este emparentamiento retórico sea de ayuda para comprender la desvinculación que existe entre el fenómeno putrefacto del cadáver, con relación a sus referentes figuras simbólicas en el arte. Podríamos plantearlo en estos términos; *existe una suerte de efectos esparcidos y observaciones faltantes en las claves de correlación, dadas entre el "hecho" y su representación plástica.*

En su teoría de la elaboración onírica, Freud (1980) hace la diferencia entre lo que *es* el contenido y los mecanismos propiamente generadores de sentido del sueño. Determina que un *contenido manifiesto* es simplemente la sucesión de imágenes combinadas, sobrepuestas y yuxtapuestas que se presentan en la conciencia, pero que son producto a la vez de un contenido *latente*, que refiere como ideas, sentimientos; deseos básicamente.

Por otra parte, plantea los principios de transformación del sentido de la imagen mediante dos mecanismos, el de *condensación* y el de *desplazamiento*. El primer mecanismo, se interpreta como la capacidad de remitencia y riqueza asociativa de la imagen a través de sus diversos componentes; lo que hace alusión al sueño en sí mismo. El segundo mecanismo consiste en la transferencia de contenidos esenciales; esto atañe a las ideas latentes. Así tenemos que el *contenido manifiesto* es la deformación (término empleado por Freud) de la idea latente, esta deformación para Freud es el resultado de una represión (psíquica) que logra salir mediante el recurso de *desplazamiento*. Desde otra perspectiva, es la censura la que ocasiona este principio de movilidad de las estructuras en la representación del sueño. Por esta razón, sería un error si se pretende aproximar al contenido latente de las imágenes, hacer la traducción del sentido de manera literal; ya que el contenido manifiesto se configura a expensas de la totalidad de las ideas latentes, y aunque este contenido puede verse como el "modo expresivo" (vía desplazamiento) de dichas ideas, el contenido esencial de las mismas no necesariamente queda representado en el sueño (Freud, 1980).

Siguiendo esta idea de la representación, pero en el ámbito de las artes, Abraham Moles hacía referencia a este artilugio como *distorsión necesaria* (aquí una coincidencia con el concepto Freudiano de deformación) en

cuanto a figura y la realidad figurada. Schnaith (2011) por ejemplo, atribuye esa distorsión de la que habla Moles, a factores meramente expresivos que se derivan de la intención estetizante que existe detrás de la creación de toda imagen. Pareciera que la expresión detonante de la imagen, libera del yugo de representar fidedignamente la realidad encomendada.



Fig.12 SAMUEL BECKETT, Not I, 1973.

Fuente: <http://pointopoint.blogg.org/samuel-beckett-films-a116322946>

Referiremos un ejemplo más en relación a esta antonimia congénita de *presencia-ausencia* de la representación. Ahora toca el turno de las artes escénicas.

El concepto de espacio en la obra de Beckett, para Margarit (2003) es clave significativa para comprender *estrategias de presencia* del personaje en el escenario. En *Not I'* (Fig.12), un espacio sin cuerpo donde sólo una boca habla y habla, es un cuerpo que adquiere presencia mediante el vacío de ese cuerpo, que a la vez define, configura una corporalidad *no-visible* (Margarit, 2003). Los modos de *estar y ser* cuerpo en la representación se ha mantenido en el interés de Lucas Margarit como objeto de estudio. Naturalmente el cadáver, no podía ser la excepción en su consecución analítica de las *instancias corporales*. Algunas de sus observaciones ofrecen datos interesantes en relación a una de nuestras incógnitas, pilar de esta investigación:

¿Por qué dentro de la evolución natural del cadáver, su representación *inhibe* o *evade* la putrefacción como contenido manifiesto de la imagen?

El concepto de “representación” y la idea de putrefacción del cadáver –en Margarit–, parecen estar vinculados con el concepto de espacio interpretado en la obra de Samuel Beckett. La problemática del cuerpo como realidad espacial en escena, y su desarticulación (léase como desaparición del cuerpo del actor), genera una serie de fórmulas visuales entorno a la posibilidad del *hecho* como: ‘proyección hacia el vacío’, ‘descorporización’, ‘vaciamiento de elementos significantes’. Así pues, para Margarit (2012) representar un cuerpo es dejar ver lo que no es ese cuerpo. Como si el acto de la representación fuese el truco para hacerlo desaparecer, dejando en su lugar una figura ambigua, constituida por una materia extremadamente sensible, propensa a protagonizar las más mínimas apariencias de su representación; que regula, adapta, propone, transforma y dimensiona su significado *estar-ausente*. Es aquí precisamente como principio de continuidad, que el mencionado cuerpo se vuelve espacio absoluto en busca de sentido, su propio sentido.

Al hablar del cadáver, Margarit (2012) lo hace bajo los mismos términos de cuerpo representado, con ello automáticamente va desarticulando su condición esencial de putrefacto, pues considera la representación como un *esquema correctivo* de la forma, que estabiliza al neutralizar las irregularidades del “modelo-cuerpo” en cuestión. En síntesis nos dice, que la representación hace del cuerpo *un estatuto neutro*. Sin embargo no se olvida de la condición esencial del cadáver:

La descomposición del cuerpo en cuanto sentido, no se produce entonces con la transformación y la corrupción de la carne, sino que se manifiesta en cada alejamiento, en distinta escala, que manifiesta cada representación (2012, párr. 18).

Alejamiento... proyección hacia el vacío... despojamiento... desaparición... distancia... Olvido de aquello que por naturaleza le corresponde a ese cuerpo. Desde la posición de Margarit, un cadáver que no responde a su configuración de cuerpo, padece su putrefacción en tanto se distancia de su propia representación. Así, la realidad putrefacta del cadáver va cobrar sentido en esa “transformación” de la materia, pero no en detrimento y corruptibilidad de esta, sino en la *aséptica presencia* formal de su superficie corporal.

En estos términos, la putrefacción del cadáver se comprenderá como estímulo neutral, es decir no produce respuesta en cuanto a materia y superficie corpórea, puesto que se encuentra fuera del tiempo y del espacio de la representación.

De lo dicho en este breve apartado resumimos:

- a. Que la imagen en cualquiera de sus dimensiones (real, onírica o artística) vive su propia realidad desde las coordenadas inscritas en el espacio de su representación.
- b. Que el acto de la representación implica forzosamente un factor de distancia, pero esta distancia, por diversos motivos termina emparentando sin remedio con la ausencia de lo representado. Con otras palabras, no hay relación directa en cuanto a su significación, entre la figura y la realidad que figura.

EL EXTRAÑO CASO DEL DOCTOR *CAMPER*

HISTORIA DE UN FRAGMENTO

—¿Estamos todos los que somos o sólo somos los que estamos? —
Muy desconcertadamente se pregunta el doctor Petrus Camper, antes
de iniciar su lección. A lo que uno de sus alumnos responde, no menos
desconcertado:

—¿Por qué lo pregunta usted profesor?

—Porque me da la impresión de que aquí nos falta un cuerpo, o bien,
sale sobrando una cabeza —responde el profesor.

En *La lección de anatomía del doctor Petrus Camper*, pintada por
Tibout Regters (1758), se respira la paradójica sensación de presencia *au-*
sente del cadáver, típica de los aleccionamientos anatómicos de aquel
boom de la cultura disectiva de los siglos XVI-XVIII. Podemos verlo en
Lección de anatomía del Dr. Willem van der Meer (Van Mierevelt, 1617),
la del profesor Nicolás Tulp (Rembrandt, 1632), la del Dr. Frederik
Ruysch (Adrian Backer, 1670) y la de Willem Röel (Cornelius Troost,
1728) entre otras tantas.

Es cierto que en *La lección* de Camper físicamente el cadáver está
ausente, pero esto es sólo una estrategia más de representación fundamen-
tada en un principio ideológico de la visión moderna del hombre a favor
del borramiento del cuerpo. *La lección* se desarrolla sin la presencia de un
cuerpo-cadáver, y el “fragmento” que lo representa es felizmente ignorado.
Es muy probable que la presencia de la cabeza sobre la mesa, en proceso
de disección, cumpla una función *emblemática*: el alma (intelecto o espíri-
tu) es la verdadera esencia del hombre.

La cabeza [en la cultura griega] era la parte más noble, excelente y res-
petable de la anatomía humana. Ellos definían cuerpo como cerebro y
sus anexos; los órganos extra craneanos eran todos secundarios y
subordinados (González, 2013, p. 38-39).

Esta jerarquía de las partes constituyentes del cuerpo concedía a la
cabeza un carácter “divino”, diferenciado del resto del cuerpo, considerado
la parte mortal del hombre. Asimismo (los griegos), justificaban que los

músculos se localizaran en brazos y piernas, no sobre la cabeza; de ser así sólo entorpecería el correcto funcionamiento del intelecto (González, 2013, p. 39). La anatomía humana, ciencia racional del hombre de la modernidad, pondrá en práctica este concepto de cuerpo en tanto materia orgánica supeditada al intelecto.

La curiosa *Lección de anatomía* del doctor Petrus Camper, muestra una serie de fragmentos corporales suspendidos por el espacio físico expositivo. Es la rigurosa estructura de grupo (formado por los discípulos y el profesor) la que va a generar el efecto inmediato de localización de dichas partes, así, vemos que cabezas y manos interactúan en el contexto del discurso anatómico. Si a ello agregamos el carácter estático de los personajes presentes, que acusa otro tanto la indiferencia hacia el mismo cuerpo, el resultado es una pintura que exhibe lo corpóreo presumiblemente como superficie dividible. Este distanciamiento de las partes procura nuestra siguiente reflexión: que junto al cuerpo del cadáver, se han ausentado ocho cuerpos más.

¿A qué debemos la presencia desmontable de esos cuerpos? ¿Qué tipo de *Lección* es la que presenciarnos en la obra de Regters? Que no sólo determina la figura del cadáver en la modalidad de “estructura ausente”, en sí hace de la estructura de la pintura todo un conglomerado de partes (léase unidades corporales).

Comencemos por hacer justicia a *La lección* del doctor Camper desde la significación estrictamente denotativa de la representación. De no ser por esa cabeza “de cabeza” (posición), *La lección* está a punto de pasar desapercibida. Incluso, es la posición precisamente la que ayuda a identificarla, primero del resto de las demás cabezas, y segundo como cabeza inactiva (donde han cesado las funciones cognitivas) que condensa la condición de cadáver en su ausencia presentada. Se sabe que al menos hasta el siglo XVII eran más comunes las disecciones de cabeza, debido a la relativa facilidad con que estas podían conseguirse. La fuente que proveía a las mesas de disección venía de las decapitaciones de criminales ajusticiados. A este factor se sumaba, que una cabeza se conservaba mejor que otras vísceras potencialmente putrescibles del cuerpo. Esto explica la razón del conocimiento que se tenía ya a mediados del siglo XVI de todas las estructuras cerebrales, su detallada descripción y abundante representación gráfica (Barón, 1970).

Atribuir la adecuación del *Modelo cadavérico* (fragmento) de *La lección* de Camper a un factor de aleatoriedad, sería caer cómodamente en lo que Mandoki (2006) llama *Síndrome de Panglos*, o sea no tomar riesgos de adentrarse a una interpretación más profunda. Para tal propósito es necesario hacer un recorrido en el tiempo histórico que nos permita precisar,

de principio, la figura del médico en su privilegiada posición *del saber del cuerpo*. No será sino hasta el siglo XIII que las jerarquías profesionales quedarán oficialmente instauradas. Las jerarquías se fundamentaban en el tipo de práctica que se realizaba sobre el cuerpo del enfermo, y que quedaba categóricamente expresada en términos de proximidad respecto a este. En aquella época, el médico “no se contamina con la impureza de la sangre y desdeña las tareas bajas” (Le Bretón, 2010, p. 38-39).

Teniendo en cuenta que *La lección de anatomía del doctor Camper* pertenece a un tiempo completamente distinto (siglo XVIII), al contemplarla, da la impresión de que han quedado reminiscencias de una práctica antigua en el imaginario del hombre de la modernidad. Y que esa “memoria histórica” no ha podido ausentarse de la *representación* de la nueva Ciencia Anatómica, porque la soberbia que se percibe en los personajes de la pintura de Regters, automáticamente marca distancia respecto al fragmento anatómico. Por eso ese aire indiferente que parece no corresponder a la acción determinada (disección). Esta relación de *cuerpo ausente - cadáver presente*, mediado por la cabeza, a la vez implicada en un proceso de interacción de “alejamiento”, va crear el campo semántico de la obra. La tarea sería determinar aquellos factores que son claves de sentido en el contexto del discurso icónico de *La lección*, para pasar posteriormente a valorar el fragmento de cadáver (cabeza) como materia significativa en la representación.

Volviendo a nuestra *Lección*, los aleccionados del doctor Camper, más que mostrar interés en el acontecimiento del fragmento anatómico, se enaltecen exhibiéndolo como el “patrimonio oficial” de la profesión médica. Después de que el hombre era su cuerpo y el cuerpo fuente de identidad, unidad indivisible, se presenta ahora como una entidad independiente disociada del hombre. Su aura se ha desvanecido en cuanto a significación de la presencia humana. La razón, finalmente acabó por replegar aquella visión teológica de la naturaleza y el pensamiento arraigado de las tradiciones populares de la civilización medieval, que concebían al cuerpo, y por tanto al hombre, parte integrante de un todo: naturaleza y cosmos.

Es el saber médico del siglo XVI autor de la ruptura significativa entre sujeto y la concepción de su propio cuerpo. Este hecho disociativo *hombre/cuerpo* anunciará la llegada de la medicina moderna, que hará del cuerpo segmentos para exponerlos a la mirada analítica. Detengámonos un momento en la dimensión significativa del fragmento anatómico. Aunque esta imagen del cuerpo como superficie dividible no es exclusiva de la *instantánea* médica (pues se observa también en otros contextos de la historia relacionados con prácticas rituales y culto religioso), sí se le puede atribuir a la medicina el hecho de introducir, de manera sistemática, el modelo iconográfico del cuerpo segmentado en el imaginario de las sociedades

modernas. Parte del sentido que se articula desde la pieza cadavérica en *La lección* de Camper, se debe a la tensión perceptiva entre el fragmento-cabeza y la unidad corporal (suspendida) generada a raíz de la totalidad faltante.

Me viene ahora a la memoria, por asociación, el llamado “síndrome del miembro fantasma”; una patología que se describe dentro de la psicología perceptiva del sujeto, y que en el contexto de la imagen nosotros interpretaríamos como patología icónica, en cuanto a *búsqueda de integración*. Pues bien, este síndrome se caracteriza por la sensación que experimenta el sujeto de que, el miembro faltante de su cuerpo (ausencia física) sigue permaneciendo ahí. Pareciera que el cuerpo mediante un instinto propio de su naturaleza orgánica, se aferrara a esta *idea de integridad* que supera la visibilidad o in-visibilidad de su corporeidad.

Si habíamos dicho que la parte faltante del cuerpo funcionaba (en la lección de Camper) como una estructura instrumental y situacional de sentido; será esta especie de patología icónica expresada ya como imposibilidad de integración, la que terminará por desarticular el sentido que pudiese procurar la presencia del cadáver, al no haber cuerpo-muerto. La construcción de sentidos es mucho más compleja en las iconizaciones donde el cuerpo-cadáver se suprime, para ser representado bajo una de sus partes constituyentes, como es el caso de *Las cabezas de ajusticiados* de T. Geri-cault, que analizaremos en otro momento.

Para la cultura erudita de los siglos XVI-XVIII la vista será el órgano privilegiado. En los ojos quedará contenido todo el interés del rostro. De ahora en adelante este se convertirá en la parte de nuestro cuerpo más individualizada, ahí radicará la singularidad del sujeto (Le Bretón, 2010). Es más que evidente que el *estilo signifi-cante* de la pintura de Regters corresponde a las pautas del retrato de grupo, género pictórico muy popular en las Provincias Unidas (Países Bajos) en el siglo XVII y XVIII. El retrato grupal llegó a simbolizar a una clase media que se posicionaba social y económicamente en el escenario de la época. No es casualidad, que el órgano de la visión sea considerado el nuevo sentido de la modernidad, cuando el rostro empieza a adquirir significación psicológica (Le Bretón, 2010). Pero cabe destacar que el hombre de la modernidad es el resultado, a la vez, de un individualismo progresivo. Ello puede explicar la presencia anti-grupo que se percibe en esta *Lección*; a tal grado es esta fuerza de individualización que sus cuerpos terminan por disgregarse.

En la configuración enunciativa de *La lección* que nos ocupa, es coherente ese desfile de cabezas y manos por el espacio narrativo, con la fragmentación (como metáfora ideal) del pensamiento científico. Desde esta

perspectiva, *La lección* de nuestro estimado doctor Camper ha resultado ser, toda ella, un “poético desmembramiento del cuerpo”.

A propósito de la poesía disgregante; en la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, era común en el ámbito literario emplear un recurso (modo retórico) cuya particularidad, como técnica de fragmentación, era recurrir al cuerpo humano para emplearlo desde sus partes constituyentes. Esta nueva modalidad de *unidad* o pieza en tanto superficie dividida terminaba por desplazar al todo. La figura se conoce con el nombre de *blasón poético*, también llamada *blasón anatómico* por su excesiva obsesión en la segmentación del pobre cuerpo (Fernández, 2001).

Hasta este momento hemos centrado la atención en la cabeza como elemento de articulación estructural (syntaxis) y de sentido en la pintura, asimismo, queda identificado como *objeto de dinámica* de la mirada en el espectador. Pero sería un descuido imperdonable de nuestra parte, ignorar la impaciente presencia de ese desfile de manos enunciadas por Regters.

Retomando a Fernández (2001), durante el auge de las prácticas anatómicas la mano empezará a verse como un órgano enigmático. Será estudiada, analizada y representada considerablemente en los tratados de anatomía. Ese encanto y halo de misterio a la vez por las manos, obedecía en cierto modo, a que esta siendo el órgano disector al final también era diseccionada. Varios autores coinciden en que la mano es el único órgano propiamente humano, el instrumento por excelencia; es la razón por lo que “la mano” fascina a los amantes de la disección. Entre manos y cabezas ¿qué hay detrás de la representación de Regters? ¿Que el cuerpo no debe temer al bisturí, porque el verdadero instrumento de la disección es la mano? ¿Que la mano hace al hombre, el hombre son las ideas, la sede de estas ideas es la cabeza del hombre, que espera su turno en la mesa de disección ante la impaciencia de unas manos?

Volviendo a la idea del fragmento-cadáver como materia significativa; la *estrategia enunciativa* que se lleva a cabo en *La lección de anatomía* de Camper, ha provocado un estímulo aversivo en la configuración del cadáver; negando la presencia plena del mismo a distintos niveles. Uno de carácter espacial, minimizándolo a fragmento, y otro en relación a su especificidad (esto es en cuanto a registro propio de su condición orgánica), lo que convierte al modelo disectivo *anatómico-cabeza* en un objeto extremadamente estéril. Neutralizar su materialidad exhibe al cadáver exclusivamente como superficie objetiva y despersonalizada. Hemos visto que la desapercibida pieza anatómica “cabeza” en el solemne retrato grupal de Regters, realmente es un contenedor de densa carga semántica. La leemos como “cabeza diseccionada” en el contexto del discurso de *La lección* (con-

tenido manifiesto), pero su significado se dimensiona más allá de su función icónica.

A punto de terminar el presente análisis, por alguna extraña razón encontramos un dato sintomático que abrió una nueva vía de interpretación en la autopsia de esta imagen. Dicha interpretación, no será más que una capa más agregada al grueso manto semántico del fragmento-cabeza de nuestra *Lección*.

Dentro de esa serie de manos había una que llamó mucho nuestra atención por su estratégica ubicación respecto a la cabeza del cadáver, la mano pertenece al personaje situado a la derecha de Dr. Camper, retomaré este punto más adelante. Bien, Peter Camper (1722-1789) en su consistente labor como investigador, especialmente destacó en el campo de la anatomía comparada e historia natural. Algunos autores lo reconocen como el precursor de la “cráneometría”; esto es que mediante el empleo de mediciones angulares especificaba las dimensiones faciales. El estudio de los ángulos en la morfología cráneo facial le permite descubrir la relación del ángulo con el grupo étnico, que a la vez compara con el del orangután y el macaco. Así determina, del estudio comparativo de los ángulos, que entre más agudo sea este la proyección de las mandíbulas hacia adelante es mayor (prognatismo); el caso ejemplar lo presenta el cráneo del simio. Las señaladas observaciones conforman lo que se conoce como *La teoría del ángulo facial de Camper*.

Sin extendernos demasiado en los hechos, únicamente haremos mención de los datos que son necesarios para la articulación de esta última interpretación. Sólo resta describir las líneas referenciales que se involucran en la comprensión del “ángulo facial”. Dicho ángulo está determinado por la línea facial (vertical) que va desde la parte más prominente de la frente a la parte anterior del maxilar superior, y la horizontal (plano de Camper) que va desde el oído al ala de la nariz.

Volviendo a la misteriosa mano de *La lección*, si trazamos una línea (línea facial) que vaya del dedo índice hacia la parte más prominente de la frente de la cabeza del cadáver, y una más del mismo índice al borde anterior de la base del cuello, obtenemos un ángulo de 58° (Fig.13). Habíamos indicado anteriormente la relación entre la abertura del ángulo y el prognatismo (mandíbula hacia delante); el ángulo de 58° corresponde en las ilustraciones realizadas por el mismo Camper, a la morfología craneal del simio, concretamente a la del orangután. El hecho lo corroboramos mediante una sobreposición a escala, invirtiendo la imagen del dibujo de Camper en el fragmento anatómico de *La lección*, haciendo coincidir la articulación temporomandibular (base del cráneo) de ambas imágenes (Fig.13.1 y Fig.13.2).

Entre los estudios anatómicos de Camper destaca igualmente el que realiza sobre los orangutanes, en el que llega a demostrar especialmente que el orangután es una especie distinta del hombre y no una degeneración del ser humano. Esta última teoría (desmentida por Camper) estaba en boga en la época y era defendida por la mayoría de los naturalistas. ¿Debemos considerar una segunda *Lección* de Regters en su tentativa *Lección* de anatomía, donde el fragmento de cadáver sea sólo una figura emblemática cuya sentencia es dejar en claro la superioridad del hombre sobre el hombre?

Retomando *La teoría del ángulo facial*, la generalización hecha en cuanto a tipos ángulo/etnia fue errónea. Por otra parte, cuando el propósito de Camper era disponer de un modelo que permitiera clasificar las razas, su teoría del ángulo fue víctima del racismo científico, pues se infirió equivocadamente que la abertura del ángulo tenía relación directa con la inteligencia del hombre. De este modo las razas que mostraban un ángulo cercano a los 90° se consideraban más inteligentes que aquellas que tuvieran ángulos más agudos (García, 2012).

El esquema habitual de la época representaba el siguiente orden:

Ángulo facial del macaco, 42°
Ángulo facial del orangután, 58°
Ángulo facial hombre afro, 70°
Ángulo facial hombre oriental, 70°/72°
Ángulo facial hombre occidental, 80°

Toda aquella morfología craneal que pasara de los 80° era considerada parte de la creación artística, y las inferiores a 70° del reino animal (Papavero y Llorente, 2004). Tengamos presente que el descubrimiento en Asia y América del mono antropoide (S.XVIII) conmocionó al hombre occidental, particularmente en Holanda (Rodopi, 1999). Si el hombre caucásico ya se asumía como un ser logrado y único en su especie, *La teoría del ángulo facial* únicamente lo demostraba mediante la geometría (Boia, 1997).

Pero hay algo que no encaja del todo en esta última interpretación. Habiendo coincidido perfectamente las referencias lineales de *La teoría del ángulo facial* en la trama sintáctica de la pintura (punto que explicaría el sentido del fragmento-cabeza como modelo cadavérico), resulta que *La lección de anatomía* fue pintada en 1758; Camper describió su teoría en

1780 (Companioni, Rodríguez, Díaz de Villegas y Otaño, 2008), 22 años después.

Paul D. Stewart (s/f) reproduce fotográficamente una de las láminas ilustrativas de *La teoría del ángulo facial* de Camper, precisamente la que muestra los rasgos de perfil de las distintas razas humanas y su respectiva morfología craneal. Stewart presenta esta reproducción con el año de 1760³.

Al menos de algo podemos estar seguros, que la rigurosa 'Ley del Decoro' (Parga, 2014) impuesta a esta inocente *cabeza* no obedece a un concepto de muerte; pues no hay cuerpo-muerto, solo fragmento. Tampoco se le debe a un posible vínculo afectivo, ya que se trata de una disección, no de un velorio. Tendrá que atribuírsele a otros factores que deambulan sigilosamente tras la acción representada, diseñando su volumen orgánico al mismo tiempo que juzga la específica condición de su materialidad.

A manera de cierre de este análisis, diremos que la *Lección de anatomía del doctor Camper* establece relaciones de nivel (categorización) a través de una dualidad de conceptos dados por A y B. Donde A rige la construcción de la estructura y posibilita las dinámicas de sentido de *La lección* de Regters; por lo que A es el dispositivo *rectificante* y B el componente *rectificado*.

Grupo A

1. *Cabeza, idea, razonamiento.*
2. *Sentido de la vista.*
3. *Cultura Erudita.* Ciencia como paradigma del conocimiento (valiéndose del fragmento como metáfora del pensamiento analítico)

Grupo B

1. *Cuerpo, sensación, emociones.*
2. *Sentido del tacto.*
3. *Cultura popular.* Pensamiento holístico.

³ <http://www.sciencephoto.com/media/152171/view>

En la imagen se puede apreciar el esquema que hemos trazado de las principales líneas que representan la mencionada teoría del ángulo facial. Asimismo, queda señalado el ángulo de 58° , correspondiente en las ilustraciones realizadas por el mismo Camper a la morfología craneal del simio.



Fig.13 TIBOUT REGTERTS, *La Lección de Anatomía del Dr. Petrus Camper*, 1758.

Fuente: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Petrus_Camper#/media/File:Tibout_Regters -
De_anatomische_les_van_Petrus_Camper.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Petrus_Camper#/media/File:Tibout_Regters_-_De_anatomische_les_van_Petrus_Camper.jpg)

Sobreposición a escala, invirtiendo la imagen del dibujo de Camper (cráneo del simio) en el fragmento anatómico de La lección, haciendo coincidir la articulación temporomandibular (base del cráneo) de ambas imágenes.



Fig.13.1 TIBOUT REGTERTS, *La Lección de Anatomía del Dr. Petrus Camper*, 1758.

Fuente: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Petrus_Camper#/media/File:Tibout_Regters -](https://nl.wikipedia.org/wiki/Petrus_Camper#/media/File:Tibout_Regters_-_De_anatomische_les_van_Petrus_Camper.jpg)

[De anatomische les van Petrus Camper.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Petrus_Camper#/media/File:Tibout_Regters_-_De_anatomische_les_van_Petrus_Camper.jpg)

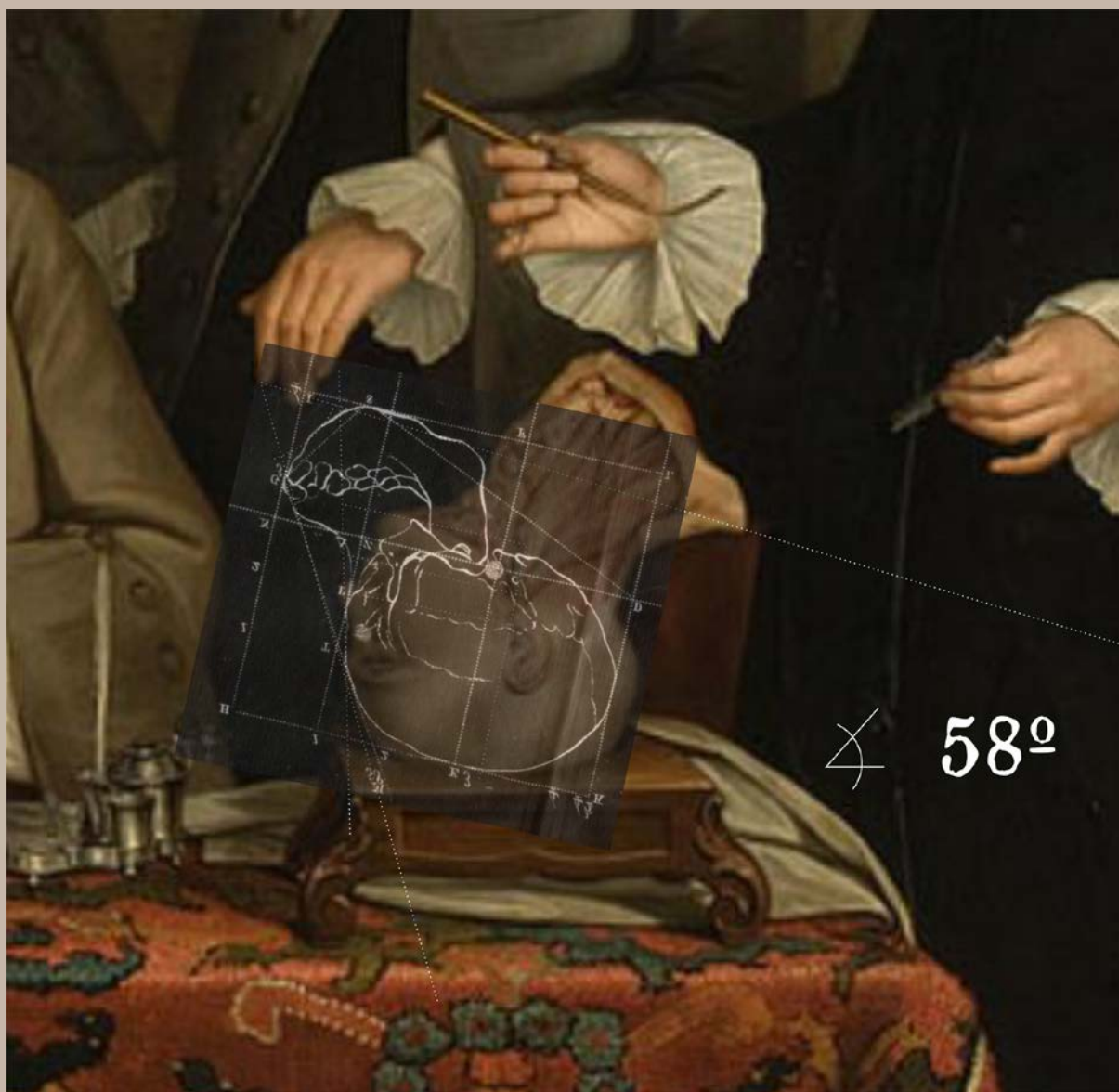


Fig.13.2 TIBOUT REGTERTS, *La Lección de Anatomía del Dr. Petrus Camper*, 1758 (detalle).

Fuente: https://nl.wikipedia.org/wiki/Petrus_Camper#/media/File:Tibout_Regters_-_De_anatomische_les_van_Petrus_Camper.jpg

5.C.d

LO REAL DE LA FICCIÓN *GERICAULT*

ENTRE EL JUEGO ESCÓPICO Y EL MECANISMO DE LA PUTREFACCIÓN

Entre líneas comentamos con anterioridad que los relatos anecdóticos, la literatura fantástica, tiras cómicas, creencias populares, series de televisión y hasta los medios de la ultra modernidad como el cine, en su género de terror, dan muestra del sorprendente poder evocativo de “las cabezas descolocadas”. Cabezas desmembradas que viven por sí mismas, que gesticulan grotescamente, lanzan improperios o expresan sus lamentos. Esta figura expresiva ha sido una constante en el imaginario colectivo a través de la historia.

En Francia, durante la época del terror proliferaban todo tipo de historias en relación a las cabezas desmochadas. No debiera de extrañar que un ambiente de decapitaciones y experimentos cefálicos generara en la sociedad de aquella época una especie de psicosis. Al respecto son bien conocidos los experimentos de Giovanni Aldini (1762-1834) a principios del siglo XIX, de someter cabezas y demás fragmentos anatómicos al flujo de corriente eléctrica, logrando en ellos movimientos instantáneos. En lo que atañe al guillotinado, Henri Matthews (1820) nos deja sus impresiones:

[En la médula espinal] las partes por abajo de la lesión quedan privadas de sensibilidad, pero las de arriba retienen su sensación. Y en el caso de la decapitación, los nervios de la cara y los ojos pueden continuar por un corto tiempo a llevar sus impresiones al cerebro (citado en González, 2013, p. 38).

Todos los efectos del fenómeno de la decapitación se irán condensando en la complejidad de la trama sociocultural de la época, creando nudos ideológicos, psicológicos y personales que influirán determinadamente en la modalidad de sus expresiones.

Las cabezas de ajusticiados (1818/1819) de T. Gericault son un enigma pictórico, materia significativa, nido del gusano negro por donde escapa el sentido; cabezas que muestran la cara ilusoria de la realidad. La obra de Gericault en general se rige por un concepto de lo bello muy alejado de la tradición clasicista. Los escenarios de su interés como fuente de estudio, análisis y creación eran hospitales, cárceles y osarios; por consiguiente los motivos de sus cuadros quedaban representados por criminales, enfermos o cadáveres. Su pintura, siempre considerada como subversiva por romper con ciertos convencionalismos de la época, tanto estilística como temáticamente. Entre los variados aspectos que le confieren a *Las cabezas* ese carácter de rareza, nosotros abordaremos dos que son fundamentales en el modo expresivo de la imagen, y necesarios a la vez en el análisis secuencial del discurso icónico general del cadáver:

- I. La estructura referencial fragmento-cadáver tratado pictóricamente como “naturaleza muerta” (ruptura de las reglas clásicas del género).
- II. La configuración enunciativa; el juego escópico que se lleva a cabo entre modelo icónico y modelo espectador.

Si la función primordial de la naturaleza muerta como género de la pintura tradicional, es reflexionar sobre el aspecto formal del objeto y su relación con el espacio, destacando de este modo las cualidades del objeto y sus posibilidades representativas; Gericault lleva este mismo ejercicio especulativo espacio/forma, mediante el uso de miembros cadavéricos humanos. El artista no pinta la idea de cuerpo anatomizado, ni siquiera pinta el cuerpo del cadáver; pinta piezas, fragmentos; un resto humano. Pinta el “acontecimiento”, es decir el desmembramiento; pero sólo debemos tomar esta idea como primera intención.

Recordemos que *el Acontecimiento* en nuestro contexto, es empleado como la primera instancia en el itinerario del cuerpo cadáver hasta su destino último: la ocultación total; y que además dicho acontecimiento va a concentrar las circunstancias (que para ciertas instancias equivale a evidencia) de origen de la cadaverización de ese cuerpo.

Larrañaga (1997), acusa una desarticulación de sentido en *Las cabezas* desde la operación simbólica entre muerte y restos, como consecuencia de la ausencia de cuerpo. Este presentar fragmentos de cadáver termina por desvirtuar al cuerpo humano, reduciéndolo a la categoría de simple objeto. Siguiendo la idea, las cabezas se muestran como se mostraría cualquier otro objeto cotidiano, pero Gericault ingeniosamente, para elaborar ese *factor perturbador* del gran *Acontecimiento* en un eficiente efecto de sentido, se va auxiliar de la estructura instrumental de la *naturaleza muer-*

ta. De este modo, ignorando el código visual de cadáver diseccionado empleado por la medicina, el artista lleva a cabo su propia codificación. En *Las cabezas de ajusticiados* no inquieta más la ausencia del cuerpo que la familiaridad con que “el resto” es presentado; aquí vale destacar que el fragmento de cadáver no es la superficie higienizada e incolora que se acostumbra a representar; es el miembro orgánico en su color e imperfecta constitución de materia. Gericault realiza su propia disección en términos visuales y representativos al construir las particularidades cromáticas de una superficie dérmica, al igual que pone en juego, la dimensión espacial de la carne mórbida. Si es válida la expresión, diremos que la construcción dialéctica de la pintura va a distanciarla del resto de las representaciones del cadáver hechas hasta ese momento.

¿Pero qué tienen de especial esas cabezas? ¿De dónde viene su singularidad y preciada condición de cadáver pleno? Poniendo el punto sobre las íes; *quien busca manipular o representar un cadáver con pretensiones artísticas, difícilmente tendrá acceso o mejor dicho, con toda certeza no accederá a esa primerísima instancia de la vida del cadáver* a la que referimos con anterioridad. Se sabe que las cabezas le fueron entregadas en el sótano de la morgue del hospital Beajon por compañeros médicos. El mencionado sótano era el sitio “donde los condenados a la guillotina esperaban su ejecución y adonde sus despojos mortales eran obligatoriamente regresados, para la disección o la autopsia” (González, 2013, p. 38).

Tanto *Las cabezas de ajusticiados* como *Los fragmentos anatómicos* (1818-1819), surgen de una instancia posterior inmediata al *Acontecimiento*, del que conservan aún los signos evidentes. Estos signos se convierten en la especificidad del cadáver, en tanto materia orgánica vulnerable y componente signifiante de la obra.

Será a partir de la Revolución Francesa que las nuevas circunstancias sociopolíticas y culturales favorecerán distintas aproximaciones (respecto a las ciencias médicas) al cadáver como soporte de estudio. El arte no es la excepción, incluso promueven y sistematizan estas prácticas^A (Montilla, 2012). Aunque las pretensiones habituales en este ámbito eran estudiar las estructuras corporales para comprender los mecanismos de acción, Gericault se va inclinar por el estudio de las formas mórbidas y patológicas del cuerpo:

El tabú de la disección, considerada anteriormente un oprobio, se levantará en las ciencias pero también en las bellas artes. La anatomía pretenderá descubrir los secretos de la vida, pero también de la degeneración, de la locura y de la muerte (Montilla, 2012, p. 47).

A. Los estudios anatómicos con cadáveres en ese momento eran prácticas habituales en L' École des beaux-arts en París.

El cadáver para el artista es el medio para comprender el fenómeno que anima la materia, pero no en un sentido de motricidad, más bien desde el punto de vista de los procesos transformativos que le son propios a la naturaleza orgánica del cadáver. En *Las cabezas de ajusticiados* no pinta un cadáver, describe los *mecanismos de putrefacción*, es decir, aborda al cadáver (fragmento), pero va directo a sus procesos putrefactivos (Fig.14 y 14.1). Por esta razón son claros los signos cadavéricos que se perciben en la obra a diferencia de otras representaciones del cadáver. Aquí, es importante destacar la implicación del *factor-tiempo* como componente clave de la voluntad retórica de sus representaciones (me refiero a la serie de estudios que realizó sobre fragmentos del cuerpo humano). En sus asiduas visitas al hospital Beaujon

observaba la influencia del tiempo en la regeneración de los tejidos, y en la configuración de las formas humanas, y realizaba [...] apuntes y bocetos de miembros desgajados, en diferentes momentos y posiciones (Larrañaga, 1997, p. 198).

Concretamente sobre el proceso creativo de *Las cabezas*, el artista después de conseguirla

la trasladó a su estudio y la analizó *durante 15 días* [el subrayado es mío] para comprobar pacientemente todo tipo de alteraciones, de forma que le permitiera una mayor rigurosidad a su transcripción pictórica (ibíd.).

En relación a esta fuerza de intención estetizante sobre el cadáver, cuenta la leyenda que Pontormo (1494-1557),

hacia 1555, en San Lorenzo de Florencia, mientras pintaba allí un gran 'programa' pictórico, tenía cierto número de cadáveres humanos en barriles con agua para ver a gusto los signos de necrosis en la piel, con el deterioro de las formas y la hinchazón de los cuerpos, a fin de representar con 'verdad' las escenas más apocalípticas [...] (Salabert, 2004, p. 123-124).

Demasiada verdad llegó demasiado lejos, que una vez terminada la obra fue destruida por el Santo Oficio (Salabert, 2004).

Las cabezas de ajusticiados muestran alteraciones evidentes de una putrefacción establecida, lo que permite una mayor aproximación a los fenómenos transformativos del cadáver. La piel ampollada con despellejamiento de epidermis son signos-diagnóstico de la segunda etapa del proceso de descomposición del cadáver, técnicamente llamado *período enfisematoso* (Gutiérrez, 2008). Pero si nos ajustamos a la prescripción temporal que hace Larrañaga, de 15 días dedicados al análisis de la pieza, estaríamos hablando de una tercera etapa de la descomposición conocida como *período colicuativo*. En esta etapa el cadáver adquiere un aspecto acaramelado, y se manifiesta entre los 15 a 30 días de la muerte; el caso nos plantea una correspondencia del “hecho” y su transcripción visual (fig. 8). En otro sentido, el concepto de descomposición en *Las cabezas*, desde un imaginario alternativo tendrá otro aspecto expresivo. La des-composición de la unidad corporal que Gericault a la vez re-compone “con ese nuevo equilibrio con que los restos desgajados se ordenan en la pintura, con ese esfuerzo de reunión, con esa imposición del artista” (Larrañaga, 1997, p. 199), va introducir un juego ilusionista que se va a desarrollar a partir de la dinámica de una mirada: la mirada icónica.

Lizarazo (2004, p. 215) al hablar de un acto icónico, *i. e.* la relación entre imagen y espectador, maneja dos conceptos de mirada; *la mirada icónica* (mirada de la imagen) y *mirada empírica* (mirada del espectador). Estas dos maneras de ver van construyendo básicamente estructuras y dinámicas cada vez más complejas de sentido desde nuestra cotidianidad, articulándose con un universo más amplio: contextos sociales, políticos, religiosos, económicos... en fin. Aclarémonos como se van relacionando estas dos experiencias de la mirada en la obra.

Una descripción denotativa de la escena de *Las cabezas*, sería un simple enunciar los elementos aparecidos en el cuadro, al margen de toda interpretación; esto ya implica una “disposición” y, por lo tanto una “intención” de querer organizar la mirada en lo mirado. En este acto de mirar, el artista implica en su obra a la figura del modelo como espectador de sí misma. La *mirada icónica* por lo tanto define una manera de observar; establece el punto de vista desde donde se ha creado la obra y una *intencionalidad* del autor por querer organizar el sentido de nuestra mirada. En otros términos “[...] el mirar icónico no se halla más que en lo mirado, en lo mostrado [...]” (Lizarazo, 2004, p. 216). Pero a la vez, en este acto vemos su mirada empírica, aquella que se dinamiza sobre todo por factores psicosociales, la que contempla, la que indaga, escudriña, desmenuza: la mirada creativa; ya que es esta la que anima a producir la otra mirada (icónica). Es así como a partir de una mirada reflexiva y generativa por naturaleza, se va transformando, estructurando, constituyendo la realidad de la imagen, independientemente de su objeto referencial:

Toda re-presentación es, en parte, invención de lo visible [...] supone una des-organización de la realidad previa a cualquier re-organización icónica de la misma. En este proceso que va de la desorganización a la reorganización cabe la creatividad (Schnaith, 2011, p. 59).

Siguiendo este orden de ideas, lo imaginario incide en la construcción del hecho real, sus estructuras no se contraponen con las de la realidad, al contrario, interactúan mutuamente. El imaginario forma parte activa en la construcción de sentido del “Acontecimiento”, es una especie de suplemento que va más allá de la objetividad del hecho (Dufrenne, 1976 en Schnaith, 2011).

Volviendo a *Las cabezas*, Larrañaga (1997) señala a la cabeza femenina como parte de la ilusión fraguada en la fabricación de la obra. Dicho de otro modo, es el elemento ficticio de la pintura y la figura motivante para el juego escópico del artista, quien aplica una estrategia de “muerte provisional” al personaje femenino, que se ha convertido modelo-cadáver (la cabeza en segundo plano) y espectador a la vez, de la descomposición de su yo-orgánico.

Recordemos la introducción al análisis de la fotografía de Damien Hirst, con aquel artificio de la representación donde se comparaban las estructuras cuerpo-cabeza con la actitud de la pose, en contraposición de la condición vital del fragmento. Bien, aquellos cuerpos con posiciones dramáticas (categorización de la muerte), sus cabezas desmembradas hacían gestos, muecas, guiños y todo tipo de expresiones que ayudaran a interpretar cómicamente la propia muerte; este modelo de figura, en la pintura de Gericault es quien presenta la parte real del fenómeno cadavérico, no porque resulte cómica la expresión del rostro (cabeza en primer plano), que nada tiene de ello, sino porque mantiene la familiaridad de un conjunto de gestos vitales (léase expresión facial). Extrañamente las poses relajadas y despreocupadas de los cuerpos tendidos, que sin duda ponen en evidencia signos vitales, muestran en sus descolocadas cabezas, inexpressivos signos faciales, son cabezas que asumen con toda seriedad el protagonismo de su propia muerte. La figura de este modelo-cabeza (en la pintura) corresponde a la del espectador femenino (cadáver ilusorio), que se percibe como configuración icónica de su muerte provisional.

Así pues, *Las cabezas* de Gericault son la representación de un acontecimiento dramático: el guillotinado. Pero también es la versión ilusoria de una decapitación, donde el artista lleva a cabo un trabajo de *anulación del efecto de engaño*, transfiriendo igualmente las características de la putrefacción establecida al elemento ficcional (Larrañaga, 1997). En este caso, la disposición retórica de los componentes de la imagen va a

articular una significación alternada entre *lo imaginario* y *los hechos*. Sólo falta preguntarnos ¿dónde termina la realidad y comienza la ficción de esta representación cadavérica?

Las verdades, nos dice Berger, no son siempre evidentes en las circunstancias a las que se refiere (Kats, 2010).



Fig.14 T. GERICAULT, *Cabezas de ajusticiados*, 1818.
Fuente: <http://www.taringa.net/posts/info/17273573/Experimentos-en-decapitaciones.html>



Fig.14.1 T. GÉRICAULT, *Cabeza de hombre guillotinado*, 1818-19.
Fuente: http://morbidanatomy.blogspot.mx/2012_02_01_archive.html

Prosaica de un cuerpo
cadavérico



MARCO EMPÍRICO

6.A

PRELUDIO

LA IMAGEN TAMBIÉN DESPIDE SU OLOR



estetizado.

emos visto durante el desarrollo de la investigación, la evidente trascendencia de la imagen y del discurso visual propio de los medios y estrategias operativas de las Artes Visuales, como un lenguaje más, tan complejo y estructurado capaz de dar cuenta de nuestras distintas realidades circundantes. Sea en su versión racional o emocional no deja de ser un medio susceptible de ser

La metodología Artística, por otra parte, ha sido condescendiente y alma piadosa al poner a nuestro alcance la opción de incursionar en el campo de la Investigación desde nuestros propios instrumentos creativos y procesuales; de plantear situaciones, describir fenómenos, de promover las ideas, provocar la reflexión, profundizar en el conocimiento sensible de nuestra corpo-realidad a través de la naturaleza y el sentido de la imagen:

No sólo las razones del sentido común, los silogismos superficiales, las teorías científicas, los resultados de las investigaciones o las conclusiones lógicas pueden decir la verdad de las cosas. [...] de las muchas funciones de la retórica [en un discurso visual], se pueden destacar dos: una, hacer patente la verdad más profunda y otra, manifestarla de una forma atractiva (García, 2005, p. 21).

Ver la Investigación como el mismo acto de la creación desde la producción artística también nos conduce a resultados concretos, a un conocimiento nuevo de la realidad estudiada, analizada y representada. Tenemos entonces que la obra artística como documento concreto de la investigación, también es el resultado de una sistematización del conocimiento, pues la imagen es otra forma de organizar el pensamiento y las intuiciones. Por último quiero destacar, que este proyecto se ha llevado a cabo con el mismo rigor, reflexión y disciplina que caracteriza a todo trabajo de Investigación.

6.B

EN BUSCA DE LA PUTREFACCIÓN

...Y UN DESENCUENTRO CON LA
NATURALEZA AMARILLA



l nomadismo del proyecto nos anunciaba ya la “intratabilidad” del tema de la putrefacción humana en la sociedad contemporánea. Plantearles la sola idea de REPRESENTAR el suceso, hacía desbordar los límites de su comprensión, y ocasionaba malestares en lo que podría interpretarse como el funcionamiento “correcto” de la estructura social. Estas peripecias laborales nos hablan de las distintas realidades que se estratifican sobre el cuerpo de un cadáver, la multiplicidad de significados que rodean la presencia del mismo y las implicaciones (legales) del acto de registrarlo, por una parte; y la complejidad ideológica de la que padece o goza el aparato actual de la cultura, por otra. El diagrama itinerante de “las posibilidades del hecho” o si se prefiere, la “Memoria de las negociaciones fallidas del Proyecto”, se resume en un par de instituciones de aquí, allá y acullá.

El primer intento tomó como cede al Instituto de Medicina Legal de la Comunidad de Madrid, donde no llegaron a consumarse acuerdos de colaboración. Como segundo intento, se eligió el Instituto de Medicina Legal de Sevilla; una experiencia poco grata que dejó la total indiferencia de la institución, al no dar ni siquiera la oportunidad de exponer el plan de trabajo. Se buscó una tercera oportunidad para la investigación; en esta ocasión se trataba de escenario mexicano. Primero nos entrevistamos con el Director de SEMEFO de la ciudad de León, Gto., quien directamente nos remitió a la Procuraduría General de Justicia, con el Coordinador General de Servicios Periciales del Estado; se expuso detalladamente en qué consistía el proyecto, cuáles eran los objetivos, sus antecedentes y algunos otros datos pertinentes. Una vez más la propuesta no fue viable.

Después de dimes y diretes e insistentes visitas al Departamento de Anatomía Y Embriología Humana De la US (España), surgieron al fin algunas posibilidades de colaboración.

Mientras tanto, ante el restrictivo panorama a cerca de nuestro tema, fue necesario de principio recurrir al archivo fotográfico localizado en la red. Así es como inicia esta investigación, a partir de un banco de imágenes previamente seleccionado de la web. Estas imágenes se revisaron una y otra vez para precisar algunas de las características esenciales del proceso tanatológico del cadáver: alteraciones morfológicas, tensiones o gesticulación muscular, flacidez, estructura ósea en combinación con fibra muscular, cromatismo dérmico, etc. Una vez que logramos familiarizarnos con determinados signos del fenómeno en cuestión, se llevó a cabo una primera representación, cuyo único propósito era generar un pensamiento preparatorio que se articulara paralelamente a la búsqueda de documentación teórica. La configuración de estos dibujos dependía más de una relación sensorio-emotiva (impresión) con el contenido de la imagen fotográfica, que de intenciones puramente realistas. Naturalmente, aquí no se pretendía mostrar de ningún modo “objetividad” acerca del fenómeno representado. Ese fue el motivo por lo que el material aludido no se incluyó en el proyecto final.

Posteriormente bajo un contexto muy distinto surge nuestra segunda serie de análisis. Esta vez somos el ojo protagonista que *in situ*, escruta cada una de las situaciones cadavéricas que transitan por el Foro Anatómico de la Unidad de Donación de Cuerpos de la Universidad de Sevilla. Nuestro discurso ahora pasa a estructurarse bajo determinadas pautas de observación, atendiendo concretamente a un modelo referencial.

II

Por las razones ya expuestas en páginas anteriores era prioridad dar inicio a esta investigación, haciendo contacto con los escenarios reales de actuación destinados al estudio del fenómeno cadavérico. Fue La Unidad de Donación de Cuerpos y Conservación de Preparaciones Anatómicas de la Facultad de Medicina de la Universidad de Sevilla, quien dio finalmente su consentimiento para emprender el proyecto. De ahí surgió la serie que he llamado *Estudios Exploratorios, dibujos in situ*; configuraciones que de igual manera podrían considerarse como dibujos de laboratorio, pues a la vez son imágenes experimentales que, si bien algunos podrían pasar como obra terminada, su verdadero valor radica en la ejecución y no tanto en sí en el propio dibujo. Algo parecido a una memoria implícita en la grafía, más contundente en su *capacidad evocativa* que en su *cualidad representativa*. Bajo esta perspectiva, se convierten en un material que servirá como dato complementario para futuras interpretaciones. De ahí la insistencia por desempeñar el rol como protagonista vivencial de este fenómeno.

Estas prácticas *in situ*, que se convirtieron en *método* de primera instancia de recogida de datos, están conformadas por una serie de 31 láminas con representaciones de cadáveres en distintos procesos de disección, fragmentaciones del mismo y piezas anatómicas sueltas. Están trabajados sobre papel fabriano y tiziano de color de 60g/m² en un formato de block de 21 x 29.7cm, resueltos básicamente con grafito, carboncillo y conté blanco.

Ahora bien, explicaré en qué consistían dichas prácticas, cómo se fueron desarrollando y cuáles fueron los alcances obtenidos.

Nosotros partimos de la idea de que el dibujo (imagen) es un sistema de signos tan complejo, y a la vez estructurado, que puede perfectamente dar cuenta de cualquiera de nuestras distintas realidades circundantes y, por lo tanto puede fungir, ni más ni menos, como instrumento de recopilación de datos y análisis de situaciones concretas. Para esto fue necesario apegarnos a un esquema de observación que nos auxiliara como esbozo de lo que debiera ser observado, registrado o sencillamente descartado. Suena un tanto absurdo pero de verdad tiene sentido, ya que en un principio eran habituales los extravíos de atención ante semejantes paisajes orgánicos, en ocasiones inabordables por las sofisticadas tramas anatómicas.

Por otra parte, las condiciones situacionales de partida no eran del todo favorables perceptivamente para una adecuada focalización de las piezas, pues en la mayoría de las veces trabajábamos mientras los estudiantes realizaban sus prácticas de disección. Esto sobre todo es notorio en los primeros dibujos, donde las representaciones, salvo contadas excepciones, aparecen fragmentadas si no es que apenas encajadas con mínimas anotaciones inmediatas y sugerentes. Posteriormente conforme íbamos desarrollando nuestras prácticas, alcanzamos una mejor sincronización entre la articulación del campo de observación y nuestra visión, dirigiendo esta hacia los rasgos que considerábamos más importantes del referente estudiado. Este factor de organización fue determinante, tanto en la optimización del tiempo como en nuestra capacidad de describir variadas situaciones anatómicas de los cadáveres.

La etapa de *Estudios Exploratorios* resultó ser una magnífica prueba para los ajustes pertinentes de expectativas, opciones y posibilidades de nuestro proyecto. Así también, nos sirvió para “categorizar”, es decir, priorizar nuestros intereses entorno al fenómeno a través de la experiencia de *observar* directamente a nuestro objeto de estudio.

III

Si todo conocimiento proviene de un pensamiento; la creación artística implica un tipo de conocimiento que se obtiene gracias a la inscripción del pensamiento sobre un soporte. Dicho conocimiento, se va recopilando a través del proceso creativo y termina, por así decirlo, condensado en el objeto artístico; por lo que conceptos, teorías y experiencia están estrechamente relacionados en la práctica artística. Se trata desde luego de un proceso indisolublemente práctico y cognitivo.

La investigación *Análisis de la putrefacción...* está planteada como una estructura que compromete al “acto de la creación”, pero sin perder la función primordial de instrumento analítico; puesto que la *representación* en sí funge como medio de registro, y, al mismo tiempo herramienta de análisis. En ese sentido el dibujo tiene la misión de abordar la temporalidad en el referente, mediante la potencia constructiva de un material gráfico (lápiz/carboncillo). De este modo, la naturaleza de una línea va dirigiendo el flujo de la percepción y establece el orden descriptivo de la composición. Aquí, las irregularidades del trazo o lo que hemos llamado “condiciones de contorno”, acusan una variación temporal en el contexto icónico de la representación. Es una manera de introducir el *factor tiempo* en el comportamiento de la materia cadavérica.

Algo que debemos tener muy en cuenta en el resultado gráfico es, que la anatomía previamente hace un trabajo de acondicionamiento de superficies sobre su objeto, con la finalidad precisamente de optimizar las circunstancias de visibilidad y aprehensión en lo mirado. Tanto los humores como las excreciones que produce el cuerpo, que son los causantes del progresivo deterioro del cadáver, son erradicados o al menos rigurosamente controlados.

Es verdad que aún así estamos ante ciertas cualidades del cadáver, mismas que se han transferido al producto icónico para permitir o facilitar mejor dicho, lo que V. Bozal (1987) ha llamado dentro de la *mimesis* el “reconocimiento de identificación”; pero de ninguna manera nos encontramos en situación de establecer un reconocimiento de signos putrefactos en las estructuras de significación que se representan. La razón, es porque estos dibujos no pueden deslindarse de la *instancia* del referente que los propició, y al que inevitablemente remiten. Su contenido denotado como signo icónico, su construcción estética y definición expresiva incumben directamente a la propia estructura de la significación médica. Después de todo, la presencia provisional y temporal de un conjunto de órganos inter-

venidos física o químicamente, son la condición de materia que exige el “modelo escópico” de la ciencia anatómica. *Esto justifica el solidismo (cuerpo compacto) de la figuración cadavérica en el icono, y su correspondiente distanciamiento de los signos esenciales de la putrefacción.*

Ahora bien, el espacio, los tiempos de ejecución, las secuencias representadas, el soporte e instrumental gráfico, las acciones de aproximación; son un conjunto de condiciones que operan en la naturaleza de la experiencia con el objeto (léase cadáver) y en el mismo proceso de la investigación. Ese “experimentar el objeto” nos va proponiendo opciones sobre cómo pueden articularse una serie de factores varios que van surgiendo a lo largo del proceso, con el fin de obtener determinados resultados. Igualmente, la posición del cadáver, la distancia, el encuadre, su fragmentación; cada elemento, cada gesto gráfico están en función de evidenciar la dimensión de su presencia, la particularidad de su volumen orgánico, la constitución de su forma... La situación específica del cadáver en sí.

P. Domínguez en su artículo sobre Las representaciones figurativas (1997), aboga por la autenticidad del icono artístico, le restituye su valor como signo natural en cuanto a su finalidad de representación. No obstante de que la creación figurativa no pueda desvincularse del signo que media respecto a su referente (materia significante), ni tampoco del orden simbólico de la cultura (significado); su modalidad de *expresión plástica* deconstruye una realidad en torno a su referente, renovando así el estatuto de credibilidad en la función del reconocimiento entre los hechos y su iconización.

Esto nos lleva a subrayar el carácter testimonial que tiene la serie de dibujos (que presentamos en la investigación) en la percepción del fenómeno cadavérico. Independientemente de que en los co-ocurrentes expresivos (significados que van más allá del convencionalismo del signo) de la configuración icónica no quede manifestada la “acepción putrefacto”.

DIBUJOS
Prácticas *In Situ*, Sevilla, 2012,2013



Fig.15 Cadáver de anciana, disección de espalda
Lápiz/papel
21x29.7cm



Fig.15.1 Trabajo de disección en espalda
Lápiz/papel
21x29.7cm

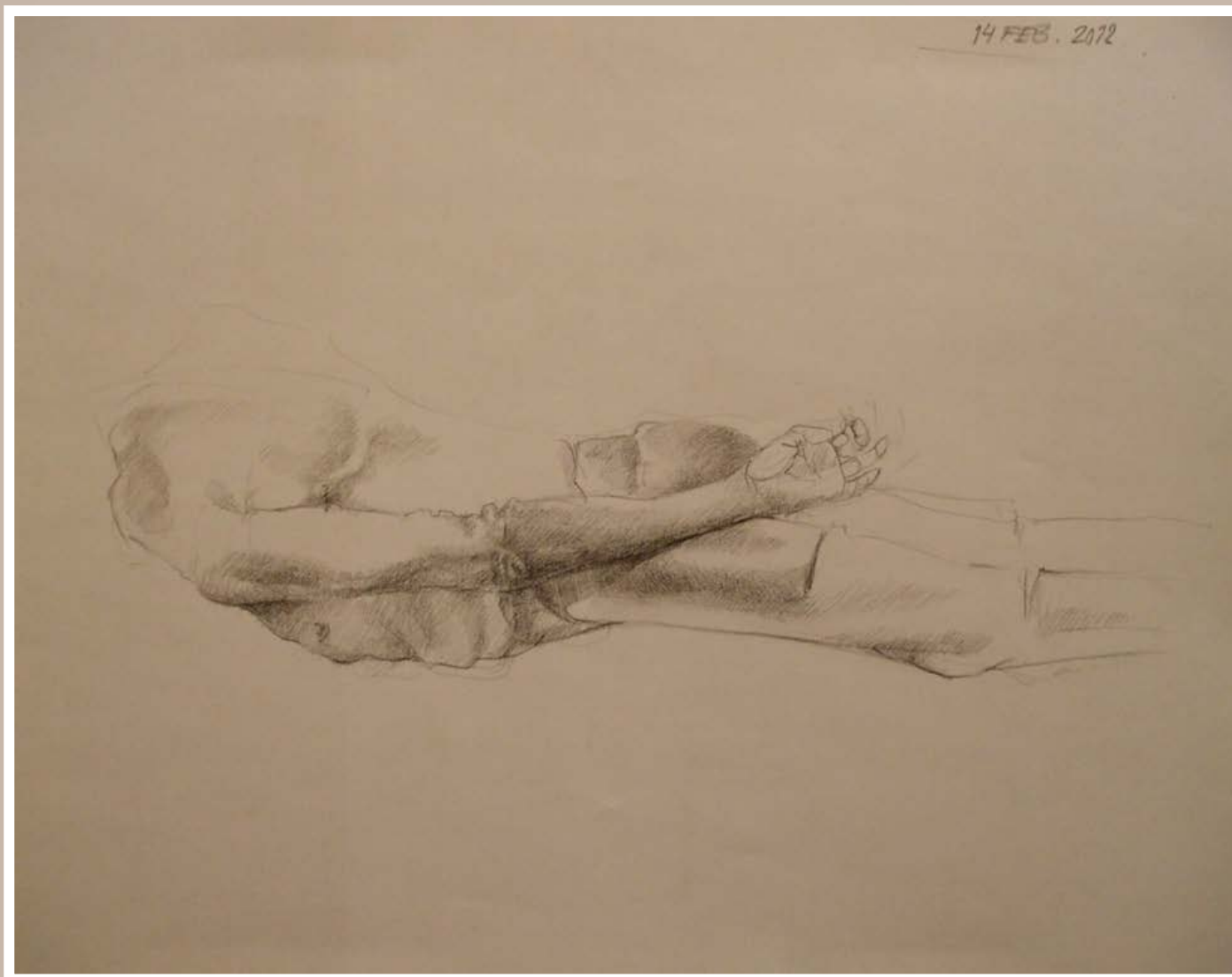


Fig.15.2 Trabajo de disección en parte posterior de muslos y pantorrilla
Lápiz carbón/papel
21x29.7cm



Fig.15.3 Cortes de disección en seno, espalda y región abdominal
Lápices grasos/papel de color gris
21x29.7cm



Fig. 15.4 Cadáver de joven diseccionado por espina dorsal
Grafito con realces de creta/papel azulado
21x29.7cm



Fig.15.5 Trabajo avanzado de disección en tráquea y abdomen
Grafito y Creta/papel marrón claro
21x29.7cm

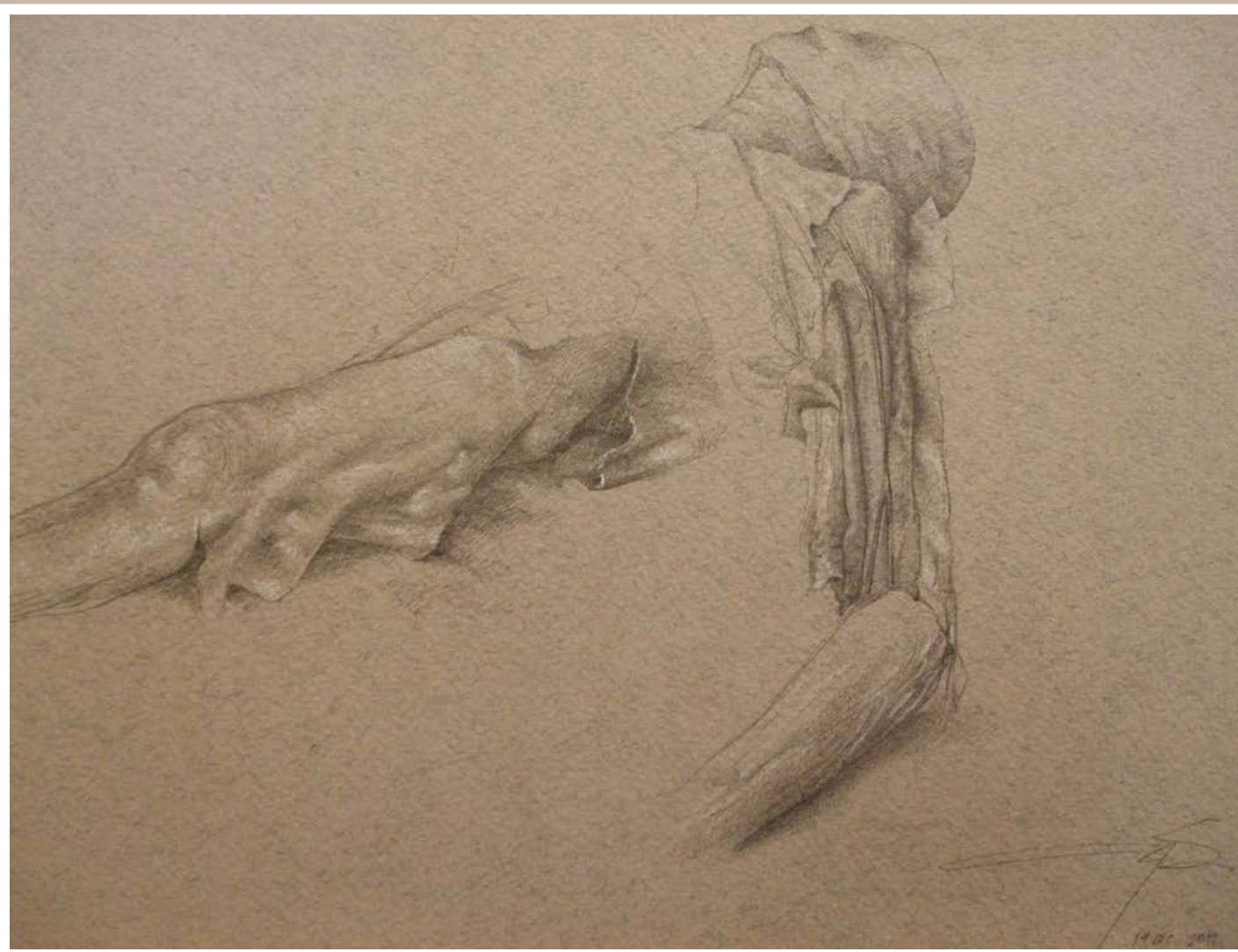


Fig.15.6 Disección de brazo y pierna
Grafito con realces de Creta/papel marrón claro
21x29.7cm



Fig.15.7 Anciana en trabajo avanzado de disección; diversos cortes en región abdominal y femoral
Lápiz/papel azulado
21x29.7cm



Fig.15.8 Anciana con cortes en región occipital, lumbar, dorsal y glúteos
Grafito/papel gris claro
21x29.7



Fig.15.9 Extremidades
Técnica: sepia/papel de color
51 X 72 cm



Fig.15.10 Extremidades
Lápices de cera/papel de color gris
21x29.7cm

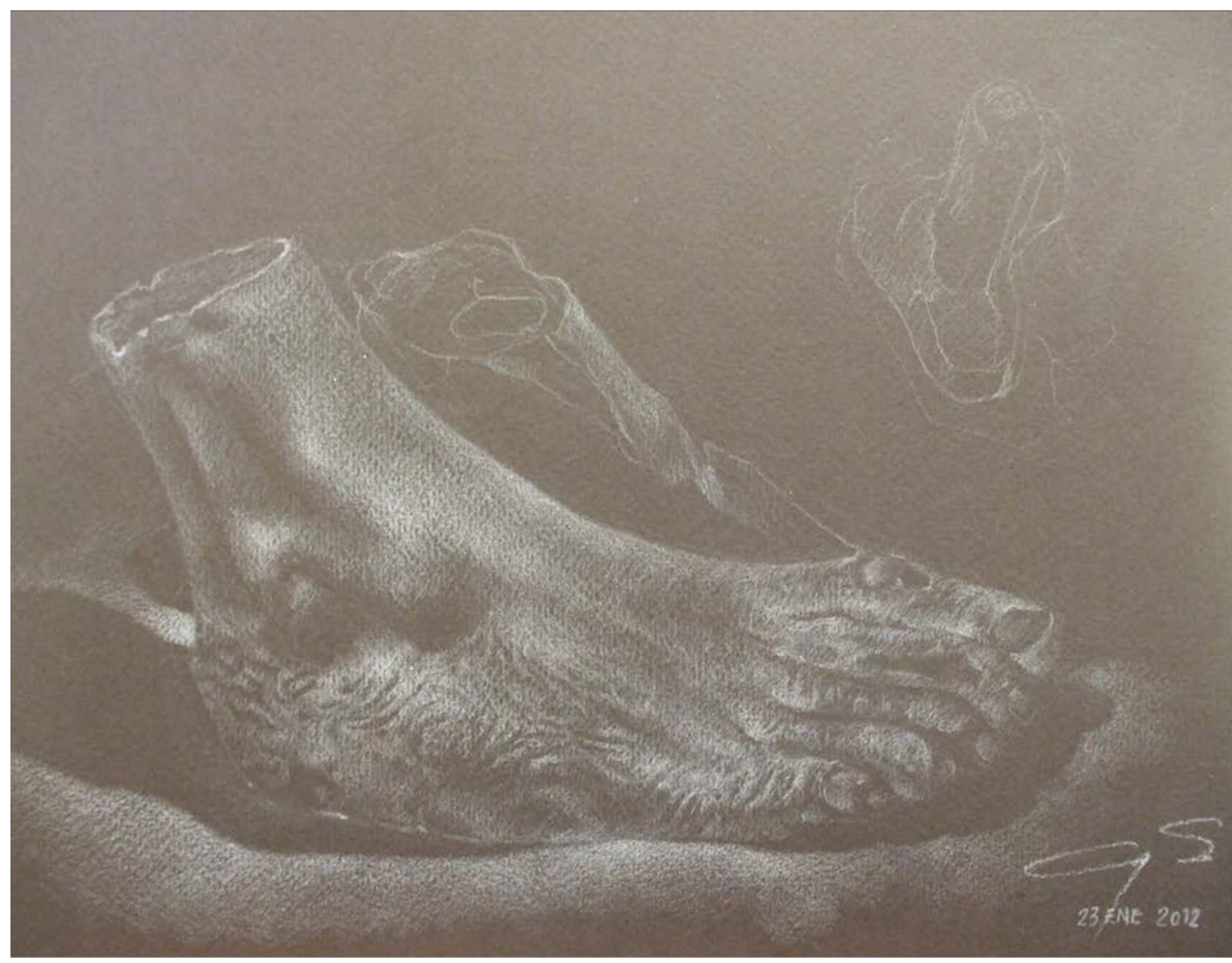


Fig. 15.11 Pie con despellejamientos, deterioro por soluciones de conservación (pieza)
Crayón blanco/papel negro
21x29.7cm



Fig.15.12 Extremidad, pieza deteriorada por los líquidos de conservación
Crayón blanco/papel negro
21x29.7cm



Fig.15.13 Corte de extremidades con disección de tobillo
Carboncillo y creta/papel de color gris
21x29.7cm

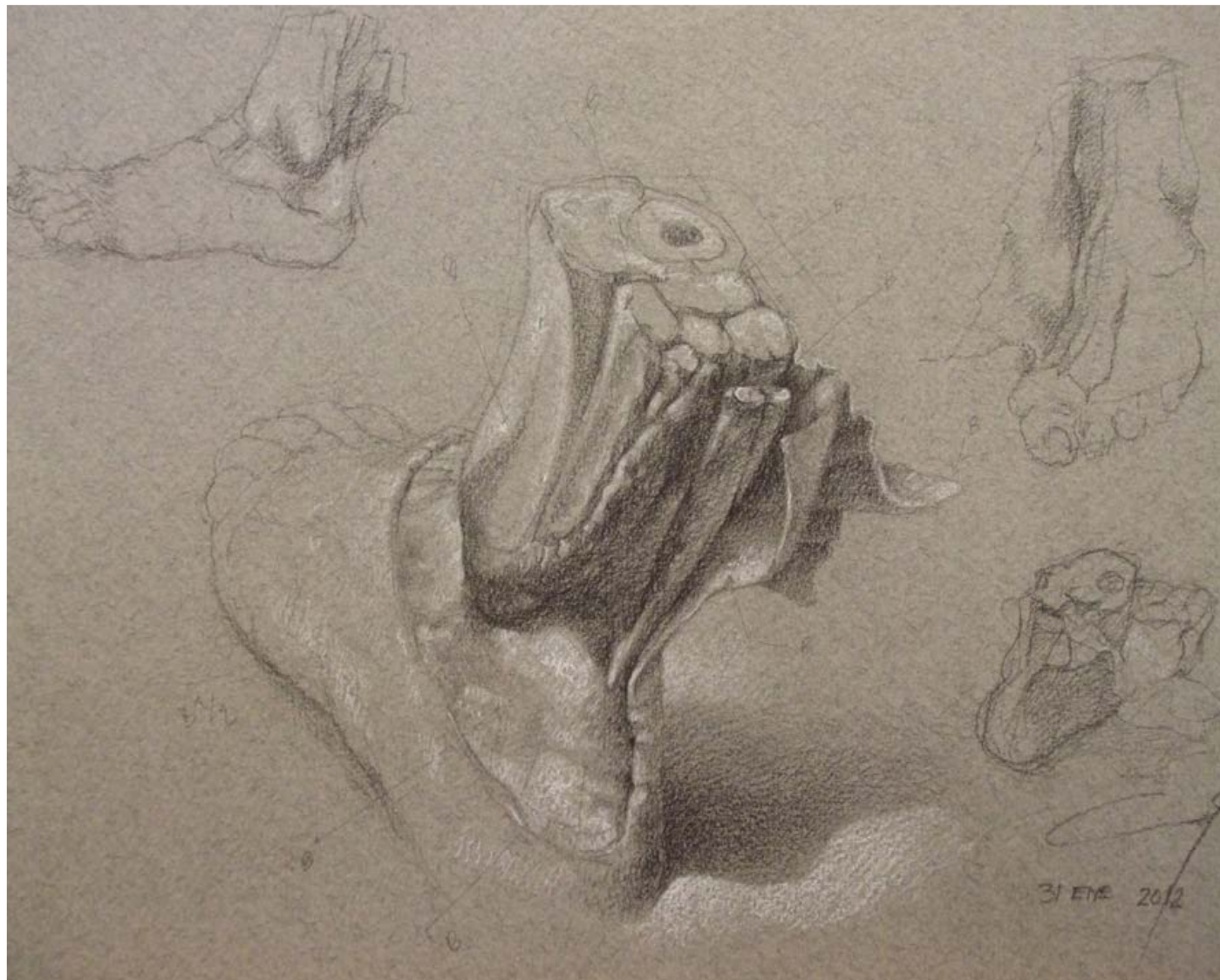


Fig.15.14 Extremidades (piezas): trabajo avanzado de disección de tobillo y empeine
Lápiz carbón con realces de creta/papel gris
21x29.7cm



Fig.15.15 Pie
Técnica: grafito/papel de color
25 X 35 cm

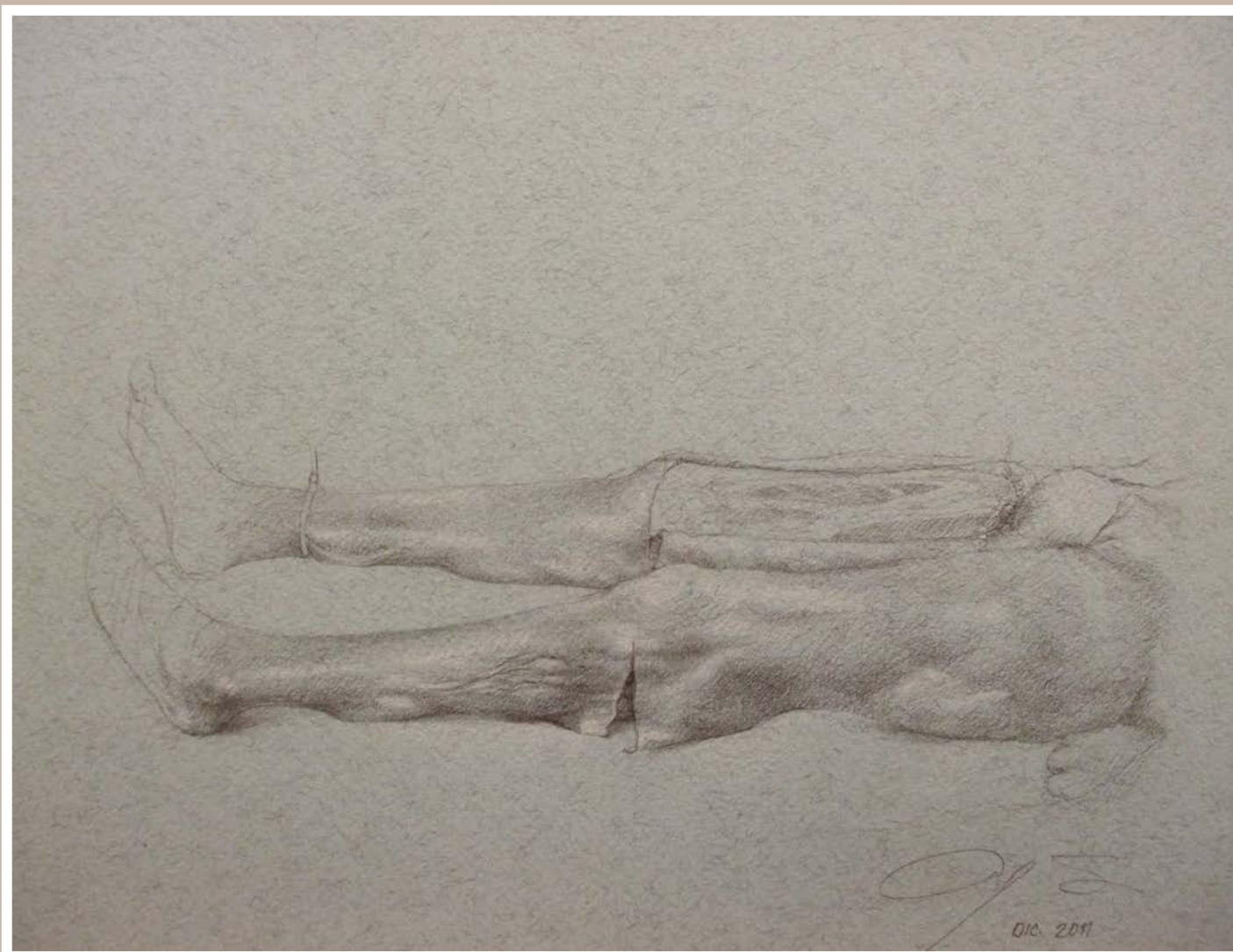


Fig. 15.16 Extremidades con cortes en región femoral y gemelos
Grafito y creta/papel azulado
21x29.7cm



Fig. 15.17 Extremidades de anciana con cortes en gemelos
Lápiz carbón con realces de creta/papel gris
21x29.7cm

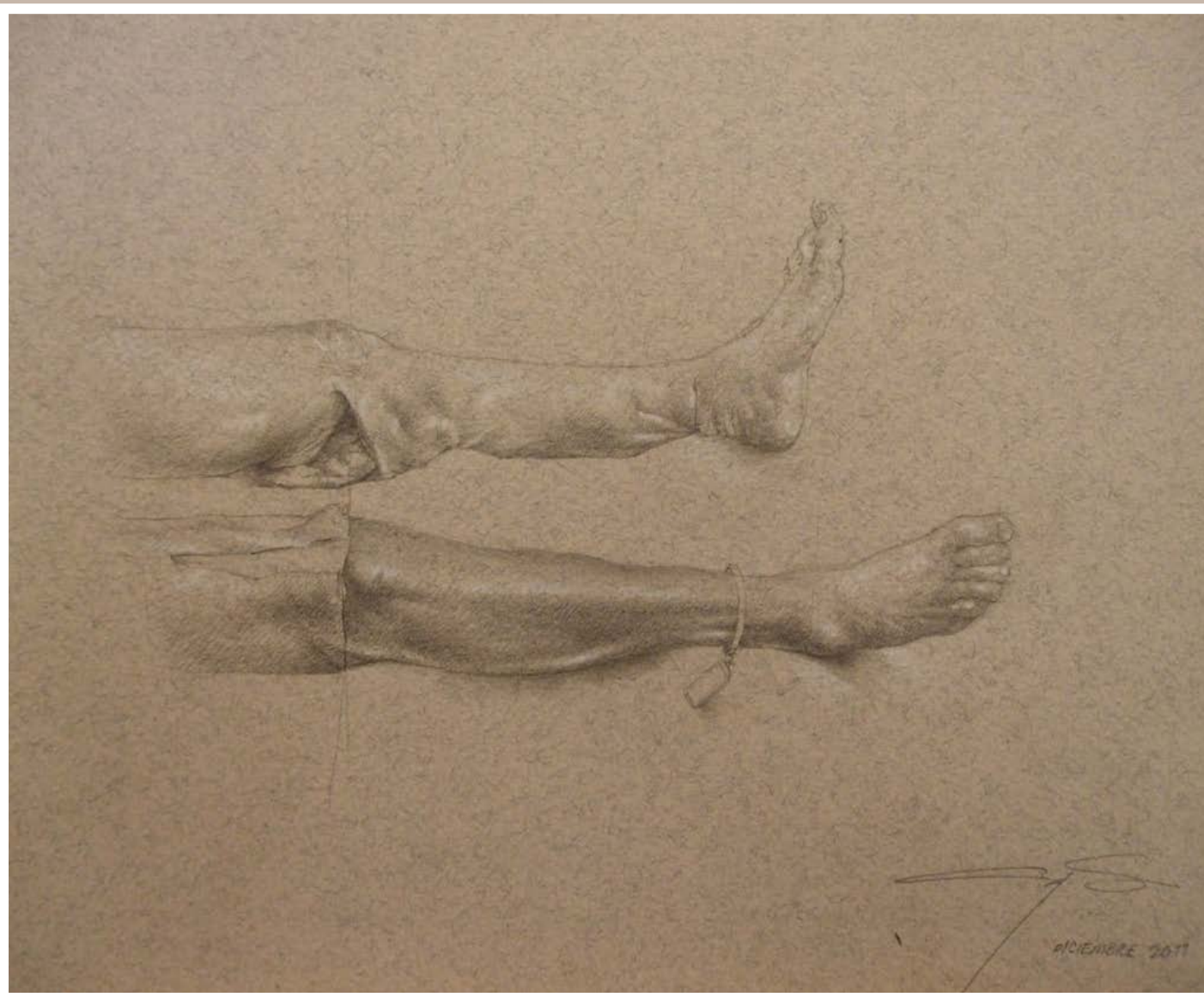


Fig.15.18 Disección en muslos y pantorrilla, diversos cortes
Grafito con realces de creta/papel marrón claro
21x29.7cm



Fig.15.19 Torso con cortes profundos en pecho y abdomen
Lápices de cera/papel de color gris
21x29.7cm



Fig. 15.20 Torso con trabajo de disección en pecho y abdomen
Grafito y creta/papel marrón
21x29.7cm



Fig. 15.21 Torso intervenido en zona abdominal, lumbar y pectoral
Lápiz y Creta/papel gris claro
21x29.7cm

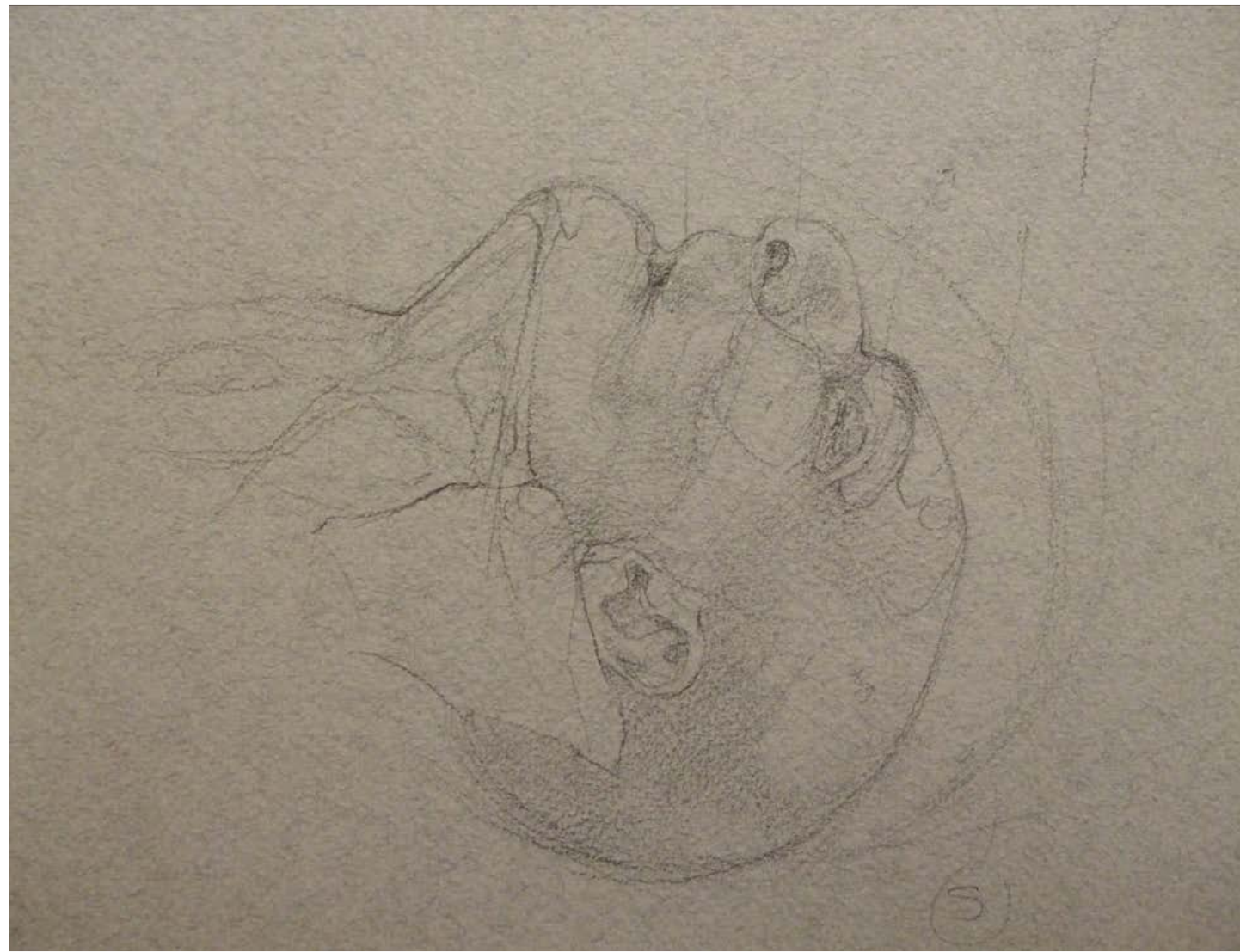


Fig.15.22 Disección en tráquea
Carboncillo/papel de color gris
21x29.7cm

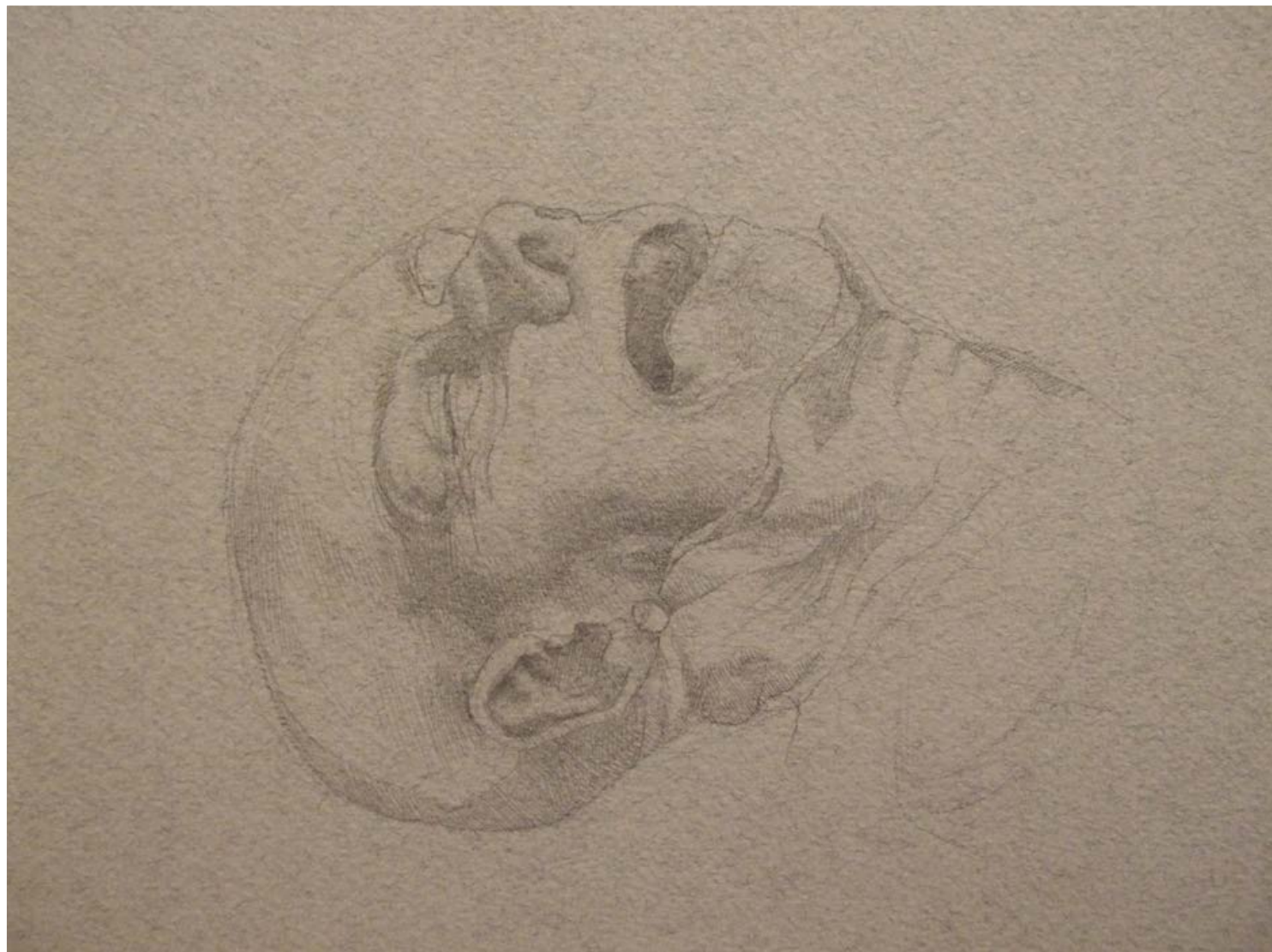


Fig.15.23 Cabeza de anciana, cortes en línea de barbilla
Grafito/papel de color marrón claro
21x29.7cm



Fig.15.24 Disección en antebrazo
Lápiz grafito/papel de color marrón claro (pieza)
21x29.7cm

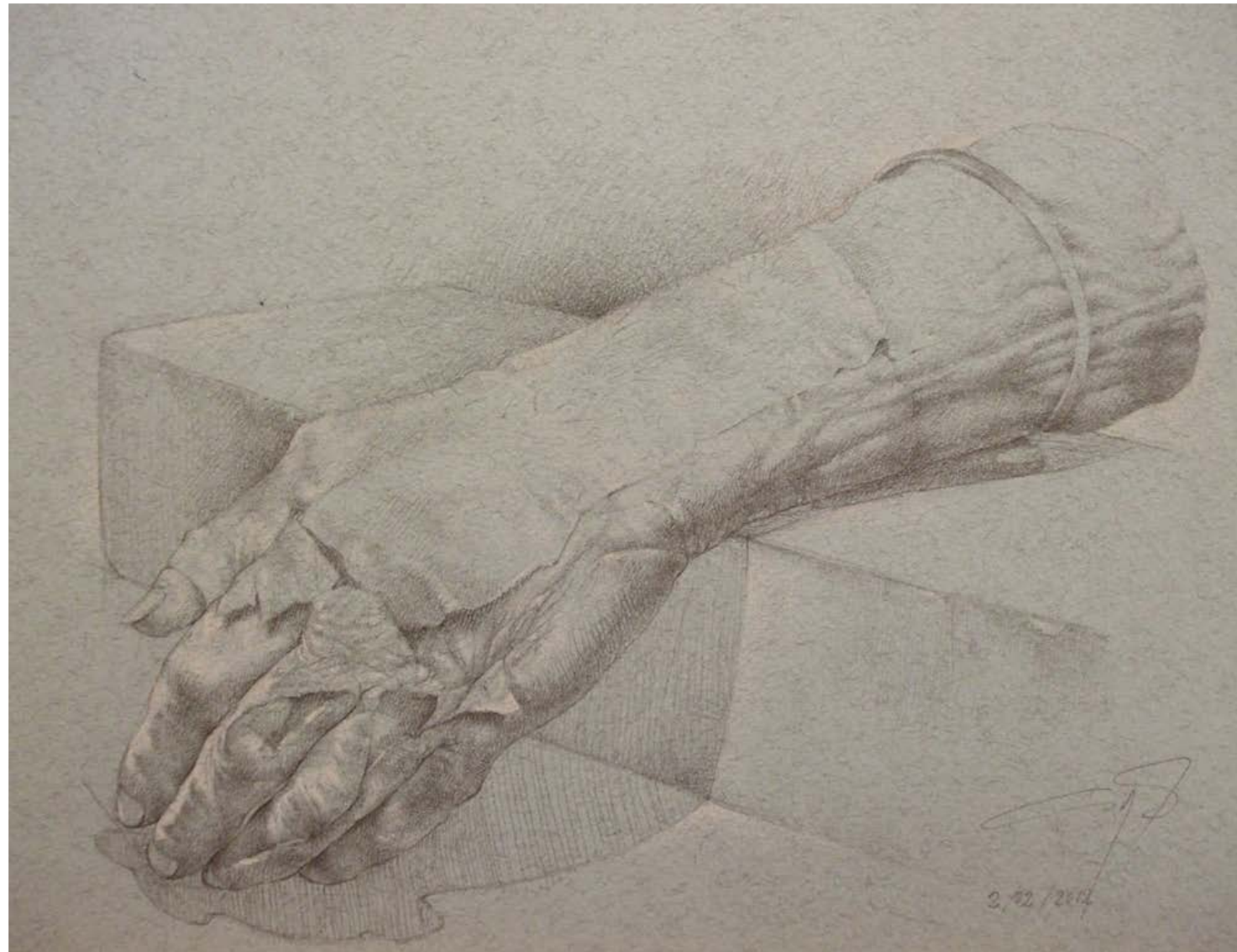


Fig.15.25 Antebrazo (pieza) deteriorado por las soluciones conservadoras
Grafito con luces de creta/papel de color azulado
21x29.7cm



Fig. 15.26 Cadáver de anciano, disecciones avanzadas en zona abdominal y pectoral
Lápiz de grafito/papel gris claro
21x29.7cm

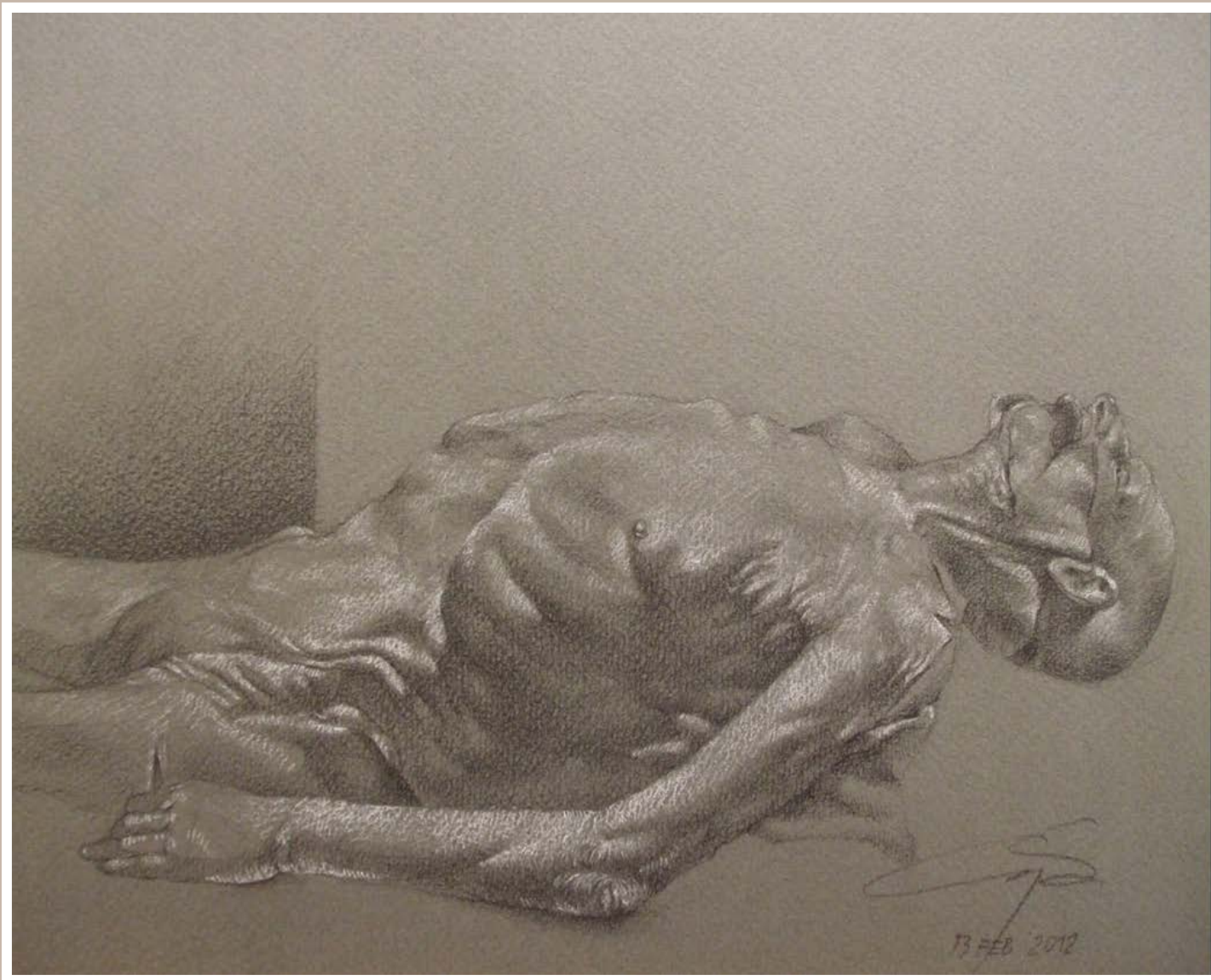


Fig. 15.27 Cadáver con cortes en la región lumbar, hombros y maxilares
Carboncillo con realces de creta/papel gris oscuro
21x29.7cm



Fig.15.28 Disección en línea de mandíbula
Lápiz carbón con luces en creta/papel de color gris
21x29.7cm

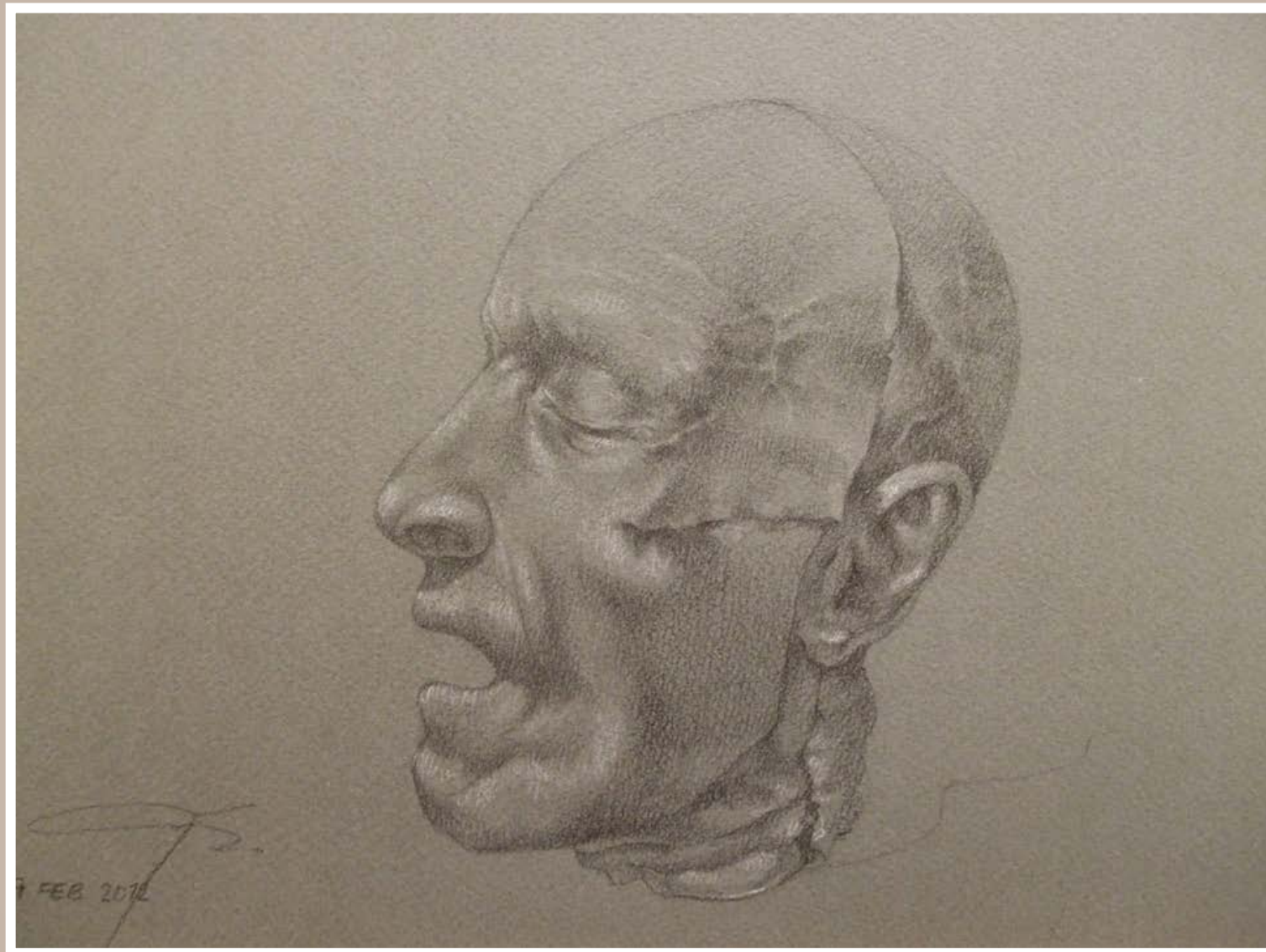


Fig.15.29 Cabeza seccionada por la mitad (pieza)
Lápiz carbón con realces de creta/papel gris
21x29.7cm

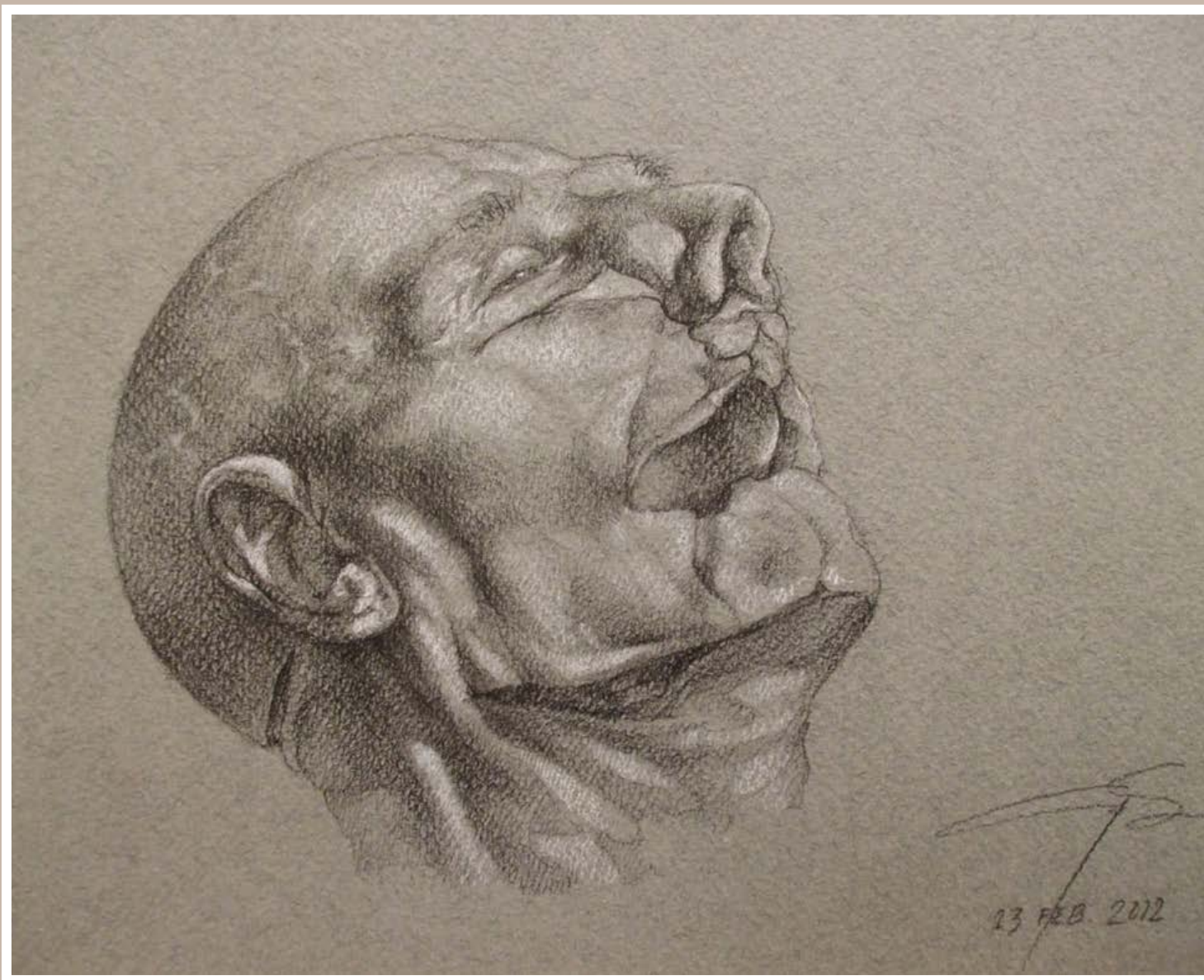


Fig. 15.30 Cabeza de anciano, cortes en zona occipital, maxilar superior y barbilla
Carboncillo con luces de creta/papel gris
21x29.7cm

6.C

UN MURMULLO A LOS SENTIDOS

LA CONSUMACIÓN DEL PLAN SENSORIAL

Toda sensación implica un germen de sueño o de despersonalización [...] Ni mi nacimiento ni mi muerte pueden aparecerseme como experiencias mías [...] de pensarlas así, me supondría preexistente o superviviente a mí mismo (Merleau-Ponty, 1993, p. 231).



En el riguroso sentido de la existencia, la putrefacción no será percibida nunca como verdadera experiencia sensorial. Cualquier análisis, por profundo que sea, se convierte en un fenómeno que sólo se insinúa al margen de mi sensibilidad, que se esboza a mis sentidos y a mí sentir con inquietantes y sugerentes trazos de un desenlace de la conciencia orgánica. Entonces, no sería la muerte la última experiencia arrebatada a mis sentidos, como señala Merleau-Ponty, porque todos sabemos, que el gran acontecimiento del plan sensorial humano termina con la putrefacción. El *yo-orgánico* exhibiendo su superficie de absoluta frescura; sus blandas y pulposas carnes, en otro tiempo firmes y elásticas, hoy carnes pútridas, retórica profética de la corporalidad “sin-sentidos”.

OBSERVACIONES FINALES

INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS



n las metodologías cualitativas y artísticas, es habitual que el análisis de datos se desarrolle simultáneamente a la recopilación de los mismos. Interactúan permanentemente los procesos de observación e interpretación, es decir, *Recogida de datos - Análisis/Reflexión - Nuevos datos*, no se diferencian por lo tanto como estadios independientes. Es por ello que presentamos bajo la nominación de Observaciones Finales, a modo de continuidad, aquello de lo que ya se ha venido reflexionando a lo largo de la investigación.

EL CADÁVER. ENTRE LO PINTADO Y LO DIBUJADO

El color (en la pintura) es un recurso que describe perfectamente el estado de la materia en proceso de descomposición. Es un indicio infalible en la percepción del estado del cadáver. La pintura tiene esta ventaja al describir la materia por unidades cromáticas afines a la realidad visual ¿Qué recursos tiene el dibujo para aproximarse a este fenómeno?

Dentro de los sistemas de representación realista, el dibujo hace su propio ejercicio de descripción, filtra información, selecciona, sintetiza datos visuales y los articula en códigos gráficos. Si el dibujo mediante la línea es capaz de capturar *esencias* de realidades varias, y hemos dicho que la esencia del cadáver es su latente o potencial capacidad para descomponerse; siendo el color un rasgo imprescindible de la condición natural del objeto putrefacto, ¿cuál es la realidad que nos describe el dibujo sobre este objeto?

Hasta el momento podemos decir que de las representaciones del cuerpo cadaverizado encontradas en pinturas, básicamente Lecciones de Anatomía (1) y las Ilustraciones Gráficas del Cuerpo Anatómico (2), no existe una manifiesta diferencia de signos respecto a su condición de cadáver. Centrando nuestra atención en Las lecciones de anatomía, parecería que se hace la representación de modo generalizado, y no la de un cadáver en concreto. No hay una individualización de ese cuerpo, sino un esquema (estereotipo) que representa a los cadáveres. Aquí debo señalar que ambos casos (1) y (2) corresponden a la misma *instancia*, la de las ciencias médicas, por lo que no debemos esperar marcadas diferencias. Aquí la pregunta que surge es, si en una *instancia* es posible que se den casos representativos de otras *instancias*, en otras palabras, que en el propio contexto de X *instancia*, se construya el diseño de un cadáver correspondiente a otra *instancia* completamente distinta. Por Ejemplo: en la instancia médica, la anatomización del cadáver (hablando de la representación) no sucede sobre un cuerpo de consistencia pegajosa y ambigüedad cromática, indefinida; lo que en tanatología se conoce como signos *transformativos* del fenómeno cadavérico (Borri, 2008). O bien, el cadáver dentro de una *instancia* religiosa, no es representado bajo los signos primitivos del “Acontecimiento”; la religión tiene un diseño de cuerpo propio, claramente definido.

Podríamos considerar una permeabilidad de *instancias*, pero desde las intenciones comunicativas y estratégicas de la enunciación del cadáver, bajo la visión del discurso publicitario, en los dominios del “arte de la imagen fingida” como diría Francisco García (2003). Al menos es más común encontrar casos en este ámbito, ya que “La creatividad se ejerce aquí como un juego en el que la retórica articula “dos niveles de lenguaje (el ‘lenguaje propio’ y ‘el lenguaje figurado’), y en el que la figura es una operación que permite pasar de un nivel de lenguaje a otro” (Ulman, 1972 citado en Francisco García, 2003, p. 7). Así pues, no hay datos significativos de la representación que nos indiquen el estado evolutivo del cadáver (etapa en su proceso de descomposición) ¿Esto habrá que atribuírselo al diseño de cuerpo de su correspondiente instancia?

No obstante de la similitud en la condición orgánica del objeto, difiere la representación entre medios pictóricos y gráficos desde la estrategia de enunciación empleada. Mientras la pintura construye su discurso mediante *la narrativa*, contándonos *qué está pasando con ese cuerpo*; los medios gráficos (grabado/dibujo) optan por *la descripción* diciéndonos *cómo es ese cuerpo* (Fig.16 y 17). En lo que atañe a las posiciones del cadáver, en rarísimas ocasiones la gráfica general representará un cuerpo anatomizado en posición horizontal; posición que habitualmente adopta el cadáver en la pintura.

La gráfica, en esta idea de describir a su objeto, corta, secciona, separa, se va introduciendo gradualmente en las superficies internas del cadáver. El escalpelo del anatomista es a la vez la mirada del espectador, abriendo paso entre la masa muscular, tejido, retículas fibrosas y vísceras. Lo observado en estas ilustraciones es el vaivén de una incontrolable curiosidad por explorarlo todo, cada rincón de superficie que se pierde en las entrañas de un misterioso cuerpo. La pintura prefiere contar una historia alrededor de aquel cuerpo tendido. Con esto quiero decir que, dicha historia contempla un escenario en donde se han de articular sus partes constituyentes, con el elemento central del relato: el cadáver.

En las ilustraciones donde el cadáver no corresponde a la posición vertical o se representa fragmentariamente, no hay más escenario que el espacio corporal, como si esa superficie de cuerpo fuera un desecho orgánico suspendido en el espacio absoluto; una forma básica de materia sin coordenadas direccionales, gravitando ante la mirada ansiosa de percibirlo. Tal como sucede en las láminas anatómicas de G. Bidloo y W. Hunter, a diferencia del cadáver anatómico que se muestra completo, con elegancia y pedantería (la mayoría de las veces), que adoptan escultóricas posiciones inmersos en escenarios naturales donde la arquitectura domina los horizontes. Es el caso de las ilustraciones de Andrés de Vesalio, Giulio Cassei-ro, Cooper, Albinos Siegfried, entre otros.

En las representaciones de cuerpo fragmentado que por lo regular prescinden de un espacio-contexto, las ilustraciones de John Bell son una excepción, ya que emplea ambos discursos en la representación: el narrativo y el descriptivo. La posición del cadáver, un escenario austero... elemental, compuesto por una mesa, una soga y el dramatismo de un claro-scuro apoderándose de aquel cuerpo; indiscutiblemente la escena nos ofrece un relato, al mismo tiempo que nos describe con lujo de detalles la hazaña de un bisturí en habilidosos manos que, intentan cumplir un objetivo: conocer el funcionamiento del cuerpo humano y sus distintas partes que lo conforman.

En la pintura, el cadáver como estructura corporal anatomizada, la mayoría de las veces (si no es que siempre) se muestra entrecerrada, prevalece la *superficie corporal externa*; en la gráfica, la estructura cadavérica se muestra abierta (desollación) y entreabierta, es decir, prevalece la *superficie corporal interna*. En la pintura se percibe la representación de una realidad “feneciente”, que es absorbida por el corte, y donde la incisión parece tener el control del estado corpóreo del cadáver; los cuerpos mostrados gráficamente sugieren todo lo contrario, el interior es preponderante, lo vemos como una realidad “afluyente” que parece desgarrar la superficie externa que lo contiene. Quizás ello explique las posiciones de aquellos cuerpos en actitud suplicante (Joseph Maclise), a diferencia de la pin-

tura cuyos cuerpos tienen una participación escénica pasiva. Lo absurdo lo encontraremos en las ilustraciones anatómicas, que, tratándose de la representación de un cadáver, este sigue *conservando* no sólo signos de vitalidad sino también su gestualidad humana; y es aquí, precisamente, donde corroboramos los indicios de la tortura de una mirada anatomizante.

El cadáver en su representación tiene una variante que corresponde al cuerpo intacto. Aquí no hay signos de manipulación anatómica, aún así, su estética puede provenir de escenarios específicos de la *instancia* médica, como también del religioso. El primer caso lo ilustran *Der anatom* (1869), del pintor alemán Gabriel Von Max y *La autopsia* (1890) de Enrique Simonet. En el contexto de la religión tenemos como prototipo, la configuración del cuerpo crístico en la obra de Holbein (1522) y Mantegna (1480). El cadáver intacto es un cuerpo completo, una estructura cerrada; aquí la estrategia comunicativa que construye la condición cadavérica, es tanto narrativa como descriptiva, pues hay una historia contada de la cual forma parte aquel cuerpo, y al mismo tiempo nos describe su superficie y morfología. La carne-superficie representada en este modelo, será el gesto pictórico o gráfico a interpretar como el *estado de la materia*, en una serie de signos cadavéricos conocidos dentro de la medicina forense como tempranos y tardíos.

Remontándonos a nuestro esquema sobre el diseño de cuerpo, señalaba que la construcción temporal de las representaciones hechas del cadáver hacían sólo referencia a un *antes* y un *después* de su putrefacción; la instancia putrefacta del cadáver no existe en la representación. La representación plástica parece ignorar el fenómeno putrefacto, en otras palabras, erradica los procesos putrefactivos en la configuración de sus cuerpos.

Haciendo uso de un lenguaje específico en lo que al fenómeno cadavérico se refiere, los *signos tempranos* (Vargas, 1999) como enfriamiento, rigidez (*rigor mortis*) y livideces (circulación póstuma), son los habituales que identificamos en las representaciones del cuerpo occiso, prevaleciendo las de enfriamiento, donde el cuerpo irá adquiriendo coloración pálida. El Cristo muerto de Holbein además de mostrar el inconfundible estado de *rigor mortis*, va a ejemplificar el modelo cadavérico con livideces, esto es, manchas oscuras de color sobre la piel como consecuencia de la acumulación de sangre. En cuanto a *signos tardíos*, su manifestación va acompañada de procesos destructores del cuerpo. En este ámbito de momento sólo podemos mencionar la pintura de Valdés Leal llamada *Finis Gloriarum Mundi* (1672), donde dos cadáveres parcialmente descubiertos se muestran en su etapa disolutiva y putrefacta. Incluso en la representación de Valdés Leal, los cadáveres guardan estrecha relación con la primera y cuarta etapa del proceso de putrefacción (signos tardíos destructores) señaladas por

Vargas (1999). Las etapas a las que nos referimos son el periodo cromático, donde el cuerpo adquiere la coloración verde-negrusca, y la fase de esqueletización; como evidencia de esta última etapa aparece representada la fauna cadavérica.

En concreto, los estadios más aparatosos como el enfisematoso y el colicuativo son evadidos (fase intermedia del proceso). Si nos centramos en la descripción que Vargas hace de la etapa putrefacta del cuerpo, en la iconografía cadavérica muy difícilmente encontraremos semejante representación. La mayoría de las imágenes revisadas, como se ha dicho, encajan en la descripción de signos tempranos del fenómeno cadavérico.

La iconización del fenómeno cadáver en ambos medios, el pictórico y el gráfico, parecen padecer sigilosamente el recuerdo de una realidad no visible, auscultada tras la apariencia formal de un conjunto de signos. Los modos, la manera en *cómo se Es cadáver* desde la especificidad del icono, construido por cada una de las instancias por las que transita el cadáver en su largo peregrinar, es lo que prevalece manifiestamente.

SOBRE LA REPRESENTACIÓN ENTRE LO PINTADO Y LO DIBUJADO (PARTE I)

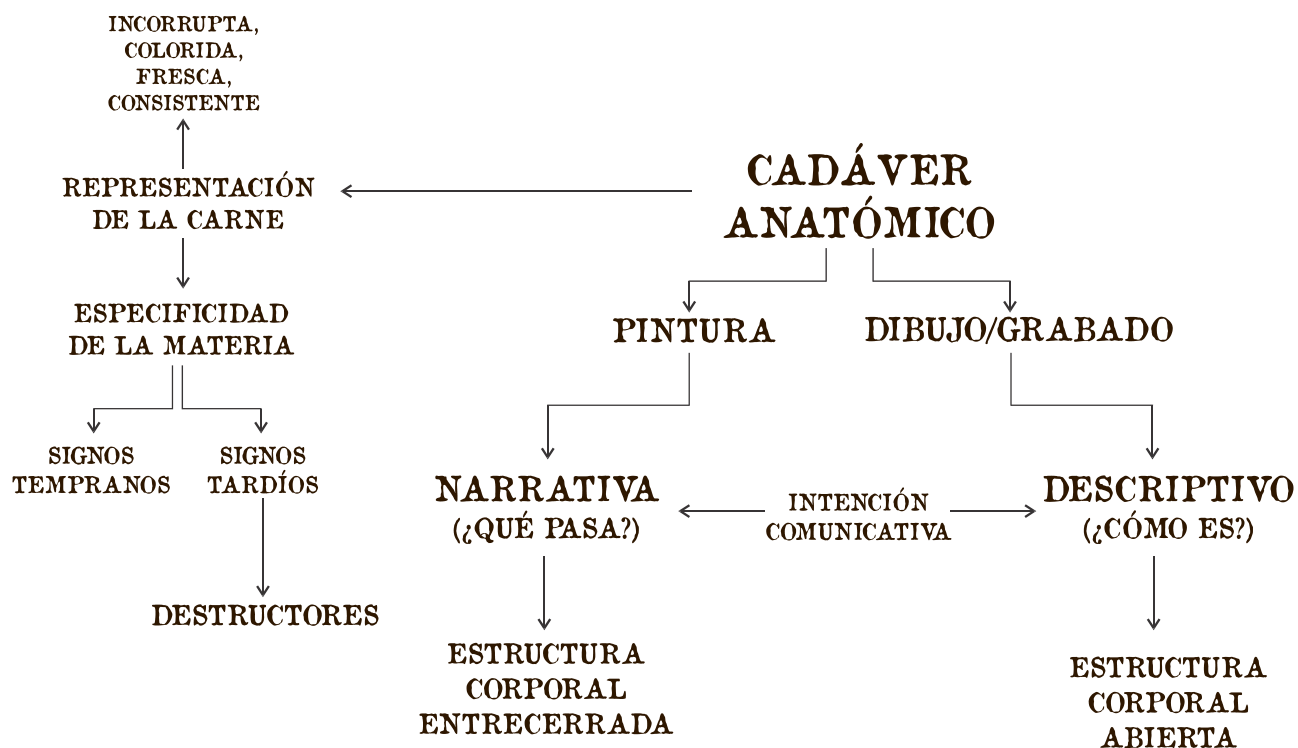


Fig.16 La materialidad del cadáver desde los modos enunciativos de la representación. Fuente: diseño propio.

SOBRE LA REPRESENTACIÓN ENTRE LO PINTADO Y LO DIBUJADO

(PARTE II)

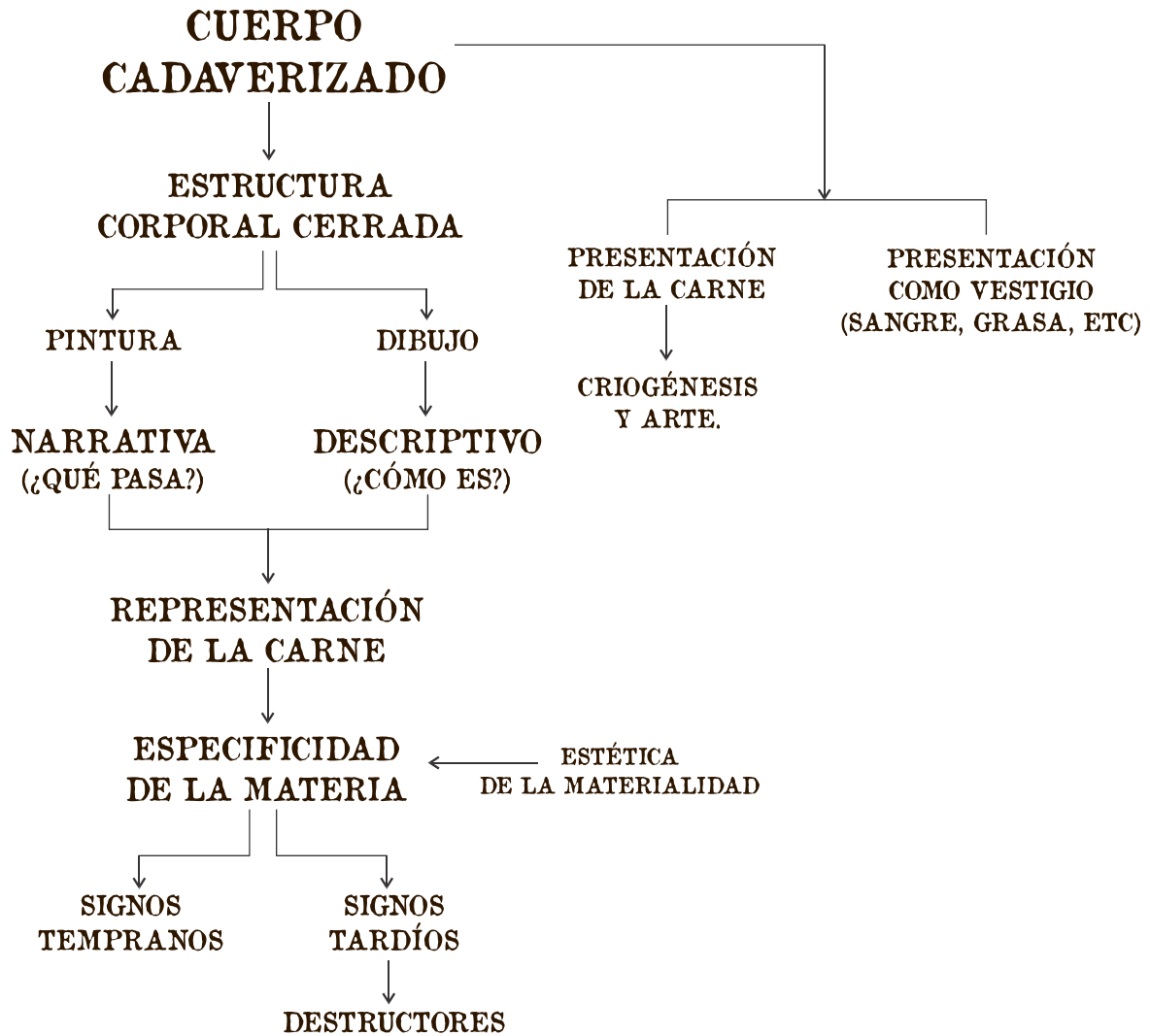


Fig.17 (Continuación) La materialidad del cadáver desde los modos enunciativos de la representación. Fuente: diseño propio.

ICONO DEL CADÁVER COMO CUERPO VIOLENTADO

Una variante más es el “modelo de cadaverización dramática”, diseñado por una acción violenta sobre el cuerpo. Este modelo es producto del *Acontecimiento*, y la fotografía es el primer medio iconizante (ojo del fotógrafo) de una serie de representaciones y discursos varios sobre este referente. Por la naturaleza indicial de la imagen fotográfica, su registro adquiere un valor como documento y testimonio de los hechos, lo que lo hace imprescindible en el modelo operativo de ciertas instancias. Los artificios estetizantes en relación a la citada modalidad de *Acontecimiento*, sólo tendrán posibilidades de aproximación mediante el icono originado por la mirada fotográfica. Es por ello, que el artista parte de una construcción narrativa y estética ya definida por la instancia médico-forense o el fotoperiodismo. Dicho de otra manera, el cadáver dramatizado lo conocemos básicamente a través de la mirada icónica forense⁴, una mirada estructurante que a modo de imagen es difundida por los medios de comunicación masiva. Nos da la impresión de que las versiones en su representación plástica quedan atrapadas en la codificación Tanato-jurídica (medicina forense), pues no hay un efecto de transformación del lenguaje específico de la instancia de partida.

Representar el cadáver en estas circunstancias no corresponde a los intereses descriptivos de los signos propiamente del fenómeno, como lo venimos estudiando. Aquello se trata de otro tipo de “objetivos”, que tienen que ver más con el registro y las secuelas de la violencia sobre el cuerpo. Cuando Luca del Baldo (que también pinta el rostro sangriento de Gadafi) menciona su atracción hacia el cadáver como objeto de estudio, lo explica desde la “fascinación de la carne”, del influjo que esta provoca en él, pero nunca es la carne que se pudre, que se engusana, que se disuelve en una ambigüedad de colores y viscosas apariencias. No es la materia en sus posibilidades orgánicas, sino la carne deformada - transformada - modelada - por la fuerza destructiva de la violencia humana, la que el artista reconstruye en la icónica pictórica.

No cabe duda que nuestra sensibilidad “posmoderna” es más tolerante, menos impresionable con los signos y gestos de la violencia sobre el cuerpo, que con un fenómeno propio de la naturaleza cadavérica, como es la putrefacción de la carne.

⁴ El dramatismo cadavérico se interrelaciona con el concepto de “mal de archivo”. Este concepto se debe a Derrida, y Romo Mellid parte de él para desarrollar su propuesta de diseños de cuerpo. El citado archivo lo conforman imágenes provenientes de sucesos desafortunados e inhumanos, que martirizan, humillan, violentan y destrozan el cuerpo.

CONCLUSIONES



Paul Valery (2012) cuenta que uno de los axiomas favoritos de Degas era “El dibujo no es la forma; es la manera de ver la forma”. Las palabras de Degas pueden interpretarse de mil modos; en otro tiempo fue una frase desgastada por abuso de exposición del ego de los artistas. Ahora resulta indiferente por tratarse de un medio de expresión (injustamente) relegado por el sistema del arte actual. Pese a ello, la expresión en lo absoluto carece de sentido. Degas subrayaba ante todo la importancia del “proceso” que implica el acto de dibujar. *Las condiciones de contorno* de un dibujo, son más que el trayecto de una línea en la consecución de una forma; representan el historial de los modos en que hemos aprendido a ver, a comprender la naturaleza de las cosas. Asimismo, dan fe de la intención de organizar, de dimensionar, de acallar, de producir sentido en los esquemas profundos de nuestro pensamiento. Pero por otra parte, cualquier intento de expresión va a condensar la complejidad ideológica y psicológica de la cultura, por lo que las imágenes como registro de lo visible, son a la vez el soporte donde confluyen una diversidad de valores y sentidos. En pocas palabras, reflejan una *actitud cultural*. Y en esa perspectiva el estilo significativo de la representación, es en cierta manera, una pieza más del engranaje implicado en el funcionamiento simbólico de la estructura social.

El estudio que comprende Análisis de la Putrefacción... abarca sólo una pequeñísima parte del problema del fenómeno cadavérico y su representación. Naturalmente que han quedado cosas importantes en el tinero por estar al margen de nuestros modestos objetivos. Nuestra intención era incluir modelos básicos de representación, para exponer lo esencial del planteamiento de la tesis y su derivada problemática. Nos vimos en la penosa necesidad de descartar numerosas representaciones del cadáver, algunas de ellas, obras monumentales en la historia de la pintura y la representación del cuerpo humano; esto de manera justificada para dar seguimiento a los aspectos más singulares de su codificación. Es importante señalar que las representaciones actuales del cadáver dentro de los géneros de la pintura y el dibujo, no diferían significativamente de los iconos clásicos en cuanto a la disposición retórica de sus componentes, inclusive muchas de estas expresiones contemporáneas eran parodias o juegos iconográficos provenientes de los modos específicos, sino de la pintura renacentista, lo eran de la pintura barroca. Por esta razón, en la selección de imágenes predominan los modelos clásicos de representación, con el propósito

de comprender el origen de la estructura formal y enunciativa aplicada al cadáver.

En otro orden de ideas, la gran mayoría de los criterios empleados y consideraciones aplicadas en el análisis de la putrefacción, tienen sentido aun dentro de las estrategias enunciativas del arte actual, en donde el cadáver ya no es representado sino “presentado”. En los diagramas de flujo quedó registrado como una vertiente más que conforma la matriz significativa del modo expresivo del fenómeno, una puerta que queda abierta para futuras investigaciones.

Dicho lo que tenía que decirse, nuestras conclusiones serían las siguientes:

1. Indistintamente del contexto y/o medio de expresión el cadáver se presenta bajo la misma exhibición de signos, es decir, no hay una manifiesta diferencia en relación a su condición específica de cadáver (estado de la materia). La sensación que se percibe es como si estos cuerpos fueran parte de una producción en serie, y sus cualidades de materia cadavérica consecuencia de las propiedades de un molde. Lo que sitúa a la imagen del cadáver algo más próximo al estereotipo que a una representación de su propia realidad.
2. El cadáver como entidad inmerso aún en el sistema, es un cuerpo en el que van a converger distintos intereses sociales. Ello significa que, este va transitar por una serie de instancias antes de llegar a su destino final: la ocultación total. Cada una de las instancias aludidas va a codificar ese cuerpo de acuerdo a sus intereses. Pero este código es más en función de las circunstancias de exposición del cadáver, no en sí del estado específico de su descomposición (putrefacción). En este sentido reconocemos que existe una tipología del cadáver representado.
3. A partir de diversas codificaciones o tipologías fue posible analizar en el contexto artístico algunas de las estrategias de la representación del cadáver. Para ello fue necesario diseñar un mapa sobre *Las instancias* del mismo. Este mapa sirvió no solamente para precisar factores claves del fenómeno cadavérico en términos de espacio y tiempo, también para comprender las interconexiones, desplazamientos y apropiaciones sobre dichos “modelos” o codificaciones llevadas a cabo por los artistas. Así es como llegamos a establecer la importancia del concepto de

“Acontecimiento” dentro del fenómeno estudiado. El Acontecimiento puede entenderse como las circunstancias genuinas de la cadaverización del cuerpo. En otras palabras, un cadáver sin manipulación alguna.

4. Entre más *Instancias* haya recorrido el cadáver antes de llegar a su destino final (ocultación total del cuerpo), mayor manipulación va a presentar; lo que indica a la vez el grado de objetualización al que es sometido el cuerpo, hasta el punto de terminar como un objeto más de exhibición. El cadáver como objeto de exhibición o de demostración es un cuerpo desprovisto de su naturalidad; es carne convertida en materia utilitaria y en órgano de ornamento.
5. Finalmente, cualesquiera que sea el tipo de representación del cadáver, la imagen nos va a remitir a una temporalidad específica (Instancia) del mismo. En otros términos, nos va a describir el estado de conservación o de descomposición del cuerpo. En lo que respecta a la cultura occidental sólo encontramos dos variables en los modelos de configuración del cadáver: un *antes de* y un *después de* la putrefacción. Esto es, cuerpos en su etapa de rigor mortis y en esqueletización, prácticamente. Hablamos de que las fases intermedias del proceso de descomposición nunca son representadas.
6. La gramática visual que deconstruye al cadáver está subordinada a la denominada “ley del decoro”. Ley (moral y psicológica) que representa el orden de un sistema simbólico culturalmente vigente. Dicha ley se moviliza básicamente bajo tres principios:
 - a. Un concepto de la muerte.
 - b. Importancia del fallecido; puede ser a nivel personal o en un contexto sociocultural.
 - c. Y por otros factores que guardan estrecha relación con la acción que se representa en la obra.
7. La Ciencia Médica sigue siendo una de las principales fuentes de abastecimiento para la construcción de imaginarios en torno al cadáver. Algunas de las representaciones logran disuadirse, en parte, del modelo cadavérico creado por el patriarcal discurso de la medicina. Otras quedan atrapadas en la codificación tanato-jurídica, pues no consiguen verdaderamente transformar el lenguaje singular de la Instancia de partida.

8. La putrefacción del cadáver es el límite de la representación del cuerpo humano. Quien busque con pretensiones artísticas registrar al cadáver en su proceso de disolución, tendrá que hacerlo al margen de las Instancias y acceder directamente al gran Acontecimiento. Ahí donde aún está por operar el sistema y, mientras tanto el cuerpo continua con su natural evolución hacia la desintegración. Situación demasiado complicada. Por esta razón la fotografía conforma habitualmente el sostén hermenéutico para su representación. De este modo, la imagen fotográfica se convierte en el primer medio de estructuración del fenómeno cadavérico en nuestra sociedad contemporánea.
9. La visibilidad íntegra, perfecta y organizada que exige el melindroso sentido de la vista ha hecho del cadáver un cuerpo siempre joven, lozano, aséptico, impoluto, en pocas palabras... perfecto. Atribuirle su cualidad esencial de "olor pestilente" traería consecuencias desagradables para su representación, pues las apolíneas formas cadavéricas y la constitución de sus miembros se verían seriamente comprometidas, ya que la sensación-imagen de lo putrefacto únicamente es posible mediante la transgresión de la forma y apariencia de las superficies. La ausencia del signo "olor" en dichas configuraciones nos dice que la representación es también un efectivo método de embalsamamiento, que hace de la putrefacción la evidencia olvidada del cadáver.
10. Siendo A la presentación real del cadáver y A' su representación; la podredumbre en A es una consecuencia inevitable de la evolución natural del cuerpo hacia su desintegración. En A' es un fenómeno altamente condicionado por la *función icónica* del cadáver, lo que significa que la imagen vive su propia realidad desde las coordenadas inscritas en el espacio de su representación. Tenemos entonces que lo que en A es una propiedad inherente, en A' resulta una propiedad adherente *ad libitum*. De lo anterior se deduce que la putrefacción se encuentra fuera del tiempo y del espacio de la representación, convenientemente. Por lo tanto el cadáver no responde a su configuración de cuerpo como presencia plena, en cuanto a máxima manifestación de la materia corrupta. Plantear lo putrefacto como una estética de la desintegración del cuerpo humano, sería transgredir la operatividad subrepticia de esa 'Ley del Decoró' que vela el cuerpo representado de nuestros cadáveres.

11. Por último, la serie de dibujos que presentamos son la experiencia formal inarticulada de la putrefacción, puesto que las pretensiones representativas que se tenían en un principio no se materializaron como tales. En ese sentido se vuelven también parte de la evidencia del riguroso sistema de control que opera sobre la figura del cadáver. Como materia definida no formulan la descomposición del cuerpo, sino la inhibición de la carne corrupta, el desarme del mecanismo de la putrefacción, la apariencia contenida de la muerte que quiere y no puede ser, el signo de la presencia plena frustrada, el yo-orgánico suspendido a mitad de su camino... el no-rotundo a la voluntad orgánica del cadáver.

APORTACIÓN



e repliego a las palabras de Wajeman que dicen: “Ciertamente, hay cosas que no podemos ver. Y lo que no puede ser visto debe ser mostrado” (Wajeman citado en Huberman, 2004, p. 197). Precisamente esa ha sido la pretensión de la tesis. Siguiendo el principio de Wajeman, *Análisis de la Putrefacción...* se constituye fundamentalmente como una dialéctica de la imagen del cadáver. La naturaleza del proyecto no nos permite hacer una cuantificación, pero sí una cualificación de la aportación, y en ese sentido resulta más apropiado plantearlo como una serie de observaciones puntuales en torno al fenómeno cadavérico y su representación plástica.

Para empezar, debemos asumir que existe un condicionamiento semántico entre la figura del cadáver y lo repulsivo. No hace falta tener grandes argumentos para validar esta relación. El prototipo de la asquerosidad es lo Pútrido, y por antonomasia, la materia putrefacta es el cadáver. Lo que sí puede resultarnos difícil de comprender es, que la repugnancia, lo asqueroso, se desempeñe como un eficiente “dispositivo de control” social y de regulaciones culturales. En esta línea de discurso, el Asco se convierte en un importante lindero de diagnóstico del orden emocional en la iconización del cadáver ¿Qué queremos decir con esto? Que la putrefacción manifiesta o latente en las representaciones del cuerpo cadaverizado, está dada por una relación de reciprocidad entre mecanismos de control sociocultural conformado por el asco y el discurso escatológico dominante. En ese proceso de interacción es como se van construyendo las estructuras de sentido en el cadáver representado. Tener nociones de esta dinámica nos ayuda a comprender, en cierta manera, la naturaleza de una imagen que ha estado presente de manera obsesiva durante más de cinco siglos en la preferencia de los discursos del arte.

Estamos hablando de una figura de cuerpo (cadáver) que se ha mantenido intacta, inmutable dentro de la evolución de los sistemas de representación. Esto implica que se han transformado las condiciones de espacio, los medios y herramientas técnicas de producción, los conceptos de belleza, de la muerte, etc., pero el cuerpo del cadáver permanece obcecadamente en el lecho de su fresca iconografía. Voy a subrayar lo que ya he mencionado con anterioridad, que dichas representaciones construyen la corporalidad del cadáver, más no la esencia de su materialidad. Esto nos

lleva hacia una interpretación de la figura como si se tratase del cadáver de Dorian Gray, siempre joven y bello, incluso más rejuvenecido entre imagen e imagen conforme se aproxima a nuestra contemporaneidad, que incluso se le representa con mejores apariencias que la de ciertos mortales.

Está demás decir, que nunca se va comprender totalmente la naturaleza de una imagen. La idea de esta expresión debemos interpretarla como el “tener conciencia” de la pluralidad de causas que codifican su expresividad. Será entonces, ese *tener conciencia* sobre determinados factores dinámicos (que en sí controlan la estructura de la imagen) lo que nos va a permitir aproximarnos a la singularidad del tiempo que el cadáver vive como tal, en la narrativa de la imagen.

Dice Huberman (2004) que “Las imágenes nunca lo muestran todo; mejor, saben mostrar la ausencia desde el *no-todo* que constantemente proponen” (p. 185) ¿Debemos atribuírselo a la connaturalidad de sus modos retorizantes? Francisco García (2005) señala que “la retórica [...] tiene la capacidad de referenciar el mundo y de reinventarlo, de decir en sentido recto y figurado; de decir la verdad y de mentir; de evadirse y comprometerse; de generar confiabilidad y desconfianza” (p. 3). Estos razonamientos colaboran con la causa de intentar explicar, el por qué la figura del cadáver en muchas representaciones es, si no contraria al menos no convincente respecto a la lógica de su propia naturaleza. Siguiendo esta idea, la imagen del cadáver se debate entre el apremiante deseo de aprehensión y la imposibilidad del registro fenomenológico de su realidad.

Por lo tanto no espere el lector que esta investigación ofrezca grandes verdades. Únicamente intenta poner en orden una serie de factores en relación a la imagen del cadáver. Uno de los productos principales obtenidos es el diseño de un Mapa de Comprensión; donde se pueden ubicar las rutas, seguir la lógica de dinámicas de una determinada imagen y su respectivo comportamiento de contexto; y por extensión su descontextualización. Del mismo modo, el mapa nos ayuda a rastrear las fuentes de las que toma parte su carga semántica (hablamos de iconizaciones del cadáver); conocer el historial evolutivo del icono en cuestión, como es el caso de representaciones pictóricas basadas en archivos fotográficos; o bien, identificar transferencias de sentido por intersección de estadios contextuales.

En definitiva, este proyecto debe verse más como un material de reflexión, tanto en su parte creativa como su estructura discursiva. Una pequeña aportación para intentar comprender el sentido de la figura del cadáver y su imperante necesidad por llevar esta realidad al plano de la representación plástica.

INVESTIGACIÓN A FUTURO



entro de las diferentes etapas de desarrollo que conformaron este proyecto, a la vez fueron construyéndose nuevas expectativas para describir la corpo-realidad del cadáver. Esto con el propósito de ampliar las posibilidades expresivas en relación a los recursos de análisis empleados en nuestro estudio. Por alguna razón, dichas expectativas no lograron congeniar del todo con el núcleo central de objetivos, por lo que quedaron al margen de las consideraciones de la tesis.

Al comienzo de la investigación, había un marcado interés por abordar el fenómeno cadavérico como una “estructura de masa”, atendiendo únicamente las variaciones morfológicas de su aspecto exterior. En otras palabras, se pretendía llegar a una descripción (gráfica) de la descomposición mediante las irregularidades de las formas anatómicas del cadáver. Y así lo demuestran las ejecuciones de la primera etapa del proyecto; representaciones monocromáticas que enfatizan la descripción de una forma: accidentes de una línea o bien la expansión de una mancha intentando dar testimonio sobre el aspecto cambiante de una estructura orgánica.

Fue a partir de las prácticas realizadas en la Unidad de Donación de Cuerpos y Preparaciones Anatómicas, que surge esta nueva inquietud por la “realidad cromática” de las superficies de un cuerpo extinto. *Dérmica del cadáver*, en su noción de proyecto, se puede decir que es la consecuencia inmediata de un conjunto de especulaciones formales y estilísticas, generadas a partir de la literatura crítica abordada de la investigación, por una parte; y la historiografía del cuerpo humano contenida en el Museo del Prado, por otra parte. Una colección a la que recurrimos frecuentemente para estudiar “aquel color que reclama la carne”.

Lo que pretende este proyecto, es construir prioritariamente la estructura dérmica del cadáver mediante los recursos expresivos de la pintura, pero no en ese sentido tradicional de envoltura “cosificada” que delimita un cuerpo. La tarea aquí, sería llevar a cabo un registro crítico y minucioso de la estratificación de la piel, donde puedan leerse signos de continuidad de los distintos niveles que constituyen la profundidad de la carne; es conectar las capas más inferiores con la topografía visible del cuerpo. El razonamiento sería que, el interior se va revelando progresivamente por la interconexión ascendente que anuncia, no sólo el diagrama cromático del

espesor de la materialidad de la carne, sino que representa al mismo tiempo, en la apariencia de su superficie, la existencia de una profundidad biológica que se moviliza a través de la sensación colorante de la piel. Contrariamente al planteamiento de cadáver que se formuló en la tesis, que buscaba testificar la disolución sustancial de la materia orgánica, en *Dérmica* se trata de revestir un cuerpo, de ir superponiendo envolturas con el fin de construir su corporalidad. El proceso se revierte, y la mecánica de las sensaciones pasa a ser dominio de la icónica de la pintura.

La piel es la superficie de las apariencias, la membrana biográfica que da fe de un contenedor mayor llamado cuerpo, susceptible de enfermedades. Aquellos propietarios de estos cuerpos (cadáveres), que ahora siguen designios biológicos propios de las circunstancias, vienen a manifestarse en variados acontecimientos cromáticos tras la apariencia cambiante de su latente organicidad. Es así como las fibras de la materia, vísceras, fermentos, fluidos biológicos, excrecencias y humores, nuevamente estarán condicionando la última instantánea en color de la trayectoria de una vida.

Dérmica del cadáver, sería pues, un intento de abordar lo más recóndito de una identidad cuya presencia es irremediablemente residual.

Como se puede apreciar, el estudio que presentamos como una de las opciones inminentes a realizar, guarda una estrecha relación con su antecesor *Análisis de la Putrefacción...* No podemos negar nuestra formación Plástica, consecuentemente, tampoco ignorar los modos expresivos de la representación, por lo que las investigaciones a futuro irremediablemente van a priorizarse del lado de la producción, sin embargo, señalaremos algunos puntos importantes que este proyecto nos ofrece.

Parafraseando a Adorno, el cadáver viene a ser esa suerte de figura, de imagen, de presencia (icónica), que vive entre lo que pudiera ser y no es. Durante el desarrollo de este trabajo hemos visto que **REPRESNTAR**, bajo miradas distintas es “distorsionar” (Moles), “deformar” (Freud), “vaciar la forma” (Margarit)... En estos umbrales expresivos, la iconización extrae el factor tiempo de la materia corporal, neutralizando la veracidad de un contenido que corresponde a la esencia misma del cadáver. Así pues, sólo nos resta comprender el diseño de cuerpo suplantado, cómo se constituye como tal, cuáles serían las características del modelo impuestas por esa fuga disociativa de sentido entre la idea y la representación. Pero para ello, habrá primero que identificar el principio que rige la construcción de la estructura cadavérica a estudiar.

En el diagrama “Sobre la representación entre lo pintado y lo dibujado”, como parte integral de los modos expresivos del fenómeno cadavérico, quedaron señaladas algunas vías de estudio que ya no se abarcaron por

tratarse más de la “presentación” del objeto que de su representación. Esto es que desaparece el signo, la mediación simbólica entre el sujeto y objeto, para ser remplazado por el objeto mismo (presencia textual). Ahora bien, el caso de Von Hagens se analizó prácticamente con presupuestos del discurso médico, sería aun conveniente estudiarlo en un contexto artístico, ya como un eslabón más dentro de las formas de subversión retórica del cadáver humano.

Por otra parte al organizar nuestro esquema identificamos una gran variedad de casos, que sin referirse directamente a la figura del cadáver, su discurso se sostiene en la materialidad de la carne. Es el caso de Francis Bacon, Paul Thek, Victoria Reynolds y algunas obras de Jana Sterbak, entre muchos otros. En su conjunto, estas obras que evidencian la forma básica de la materia y exaltan la dimensión de lo orgánico, darían pie para desarrollar en líneas generales, una investigación bajo la estética de la materialidad. Un estudio que puede dar parte de la amplitud semántica y lo específico de sus modos expresivos.

Por último, quisiera saldar mi deuda mencionando que una de las principales fuentes que impulsaron el presente proyecto, fue la obra del colectivo mexicano SEMEFO y el trabajo actual de Teresa Margolles. Por la naturaleza de la investigación y la modalidad discursiva de estas obras, finalmente no fue posible incluirlas en el análisis. Volviendo al diagrama, dicha vertiente se especificó con la entrada: “Presentación [del cadáver] como vestigio (sangre, grasa, fluidos). Esto pensando precisamente en la obra de Margolles, que no expone directamente el cuerpo cadavérico sino que lo hace presente valiéndose de la gramática silenciosa excretada por sus órganos. Margolles, es la pieza que abre e inicia esta vertiente para estudiar los artificios estetizantes, de una dimensión distinta de *los modos de ser cadáver* dentro de las estrategias enunciativas del arte.

Ahí pues, están las cartas sobre la mesa, esperando nuevos bríos que las pongan a circular en el juego del sentido y la interpretación.

REFERENCIAS

- Agudelo, P. (2012). Postorgánico/Matérico. Del cuerpo representado al cuerpo presentado. *Ensayos: Historia Y Teoría Del Arte*, (23), 37-53. Recuperado a partir de <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46170/47752>
- Anzieu, D. (1987). *El yo-piel*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Arte Con Cadaveres - Plastinación por Gunther Von Hagens. (2011). Recuperado a partir de <http://www.taringa.net/posts/arte/9241828/Arte-Con-Cadaveres---Plastinacion-por-Gunther-Von-Hagens.html>
- ARTEfrance, RTBF, Tarántula & Point Du Jour. (2011). Honoré de Fragonard. La passion de l'anatomie. Recuperado a partir de http://www.documaniatv.com/biografias/honore-fragonard-anatomia-revolucionaria-video_42079a4fc.html
- Bagés, J. (2012). *Metáfora e imagen fotográfica* (Doctorado). Universidad Complutense de Madrid.
- Bajtin, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (pp. 250-304). Madrid: Alianza.
- Barcat, J. (2000). Lecciones de Anatomía. *Medicina*, 60 (1), 146-148. Recuperado a partir de <http://www.medicinabuenosaires.com/revistas/vol60-00/1/leccionesdeanatomia.htm>
- Barrios, J. (2007). Invisible e irrepresentable: el despojo no es la muerte. Notas sobre la aporética de la imagen en el mundo contemporáneo. *Tópicos Del Seminario*, (18), 139-161. Recuperado a partir de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59401807#>
- Barrios, J. (2005). SEMEFO: una lírica de la descomposición. *FRAC-TAL*, (36). Recuperado a partir de <http://www.mxfractal.org/F36Barrios.html>

- Barrios, J.L. (2010). *El cuerpo disuelto: lo colosal y lo monstruoso*. México: Universidad Iberoamericana.
- Bataille, G. (2007). *El erotismo*. Barcelona: TusQuets.
- Bau, A., & Canavese, G. (2010). Sepultureros y enterradores. La manipulación de cuerpos y objetos en época de peste durante la baja Edad Media y la temprana modernidad europea. *Cuadernos De Historia De España*, 84, 91-114. Recuperado a partir de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S0325-11952010000100005&script=sci_arttext
- BBC. (2009). *Ugly Beauty [Damien Hirst]*. Recuperado a partir de <http://lalulula.tv/de-autor/fea-belleza-2-de-6>
- Beltrán, J. (2009). Historia de la preservación de cadáveres humanos. *Morfología*, 1 (3). Recuperado a partir de <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/morfologia/article/view/10855/11331>
- Bilbeny, N. (1997). *La revolución en la ética*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Blázquez, J.M. (1977). *Imagen y Mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Madrid: Cristiandad.
- Boia, L. (1997). *Entre el ángel y la bestia*. Barcelona: Andrés Bello.
- Companioni, A., Rodríguez, M., Días de Villegas, R., y Otaño, R. (2008). Bosquejo histórico de la Cefalometría Radiográfica. *Revista Cubana Estomatol*, 45 (2). Recuperado el 31 de enero de 2015, de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-75072008000200009
- Bozal Fernández, V. (1987). *Mímesis, la imágenes y las cosas*. Madrid: Visor.
- Correa A., F. (2005). Conservación de piezas anatómicas en seco mediante el metodo de prives. *Revista Electrónica De Veterinaria*, Vol. VI (5), 1-6. Recuperado a partir de <http://www.veterinaria.org/revistas/redvet/n050505.html>

- Cossia, L. (2012). Retóricas del Che muerto. Entre la información y significación. *La Trama De La Comunicación*, 16, 221-232. Recuperado a partir de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323927337014>
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon, lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros.
- Dominguez Toscano, P. (1997). Funcionamiento semiótico de las representaciones figurativas. *Arte, Individuo Y Sociedad*, (9), 159-170. Recuperado a partir de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=158016>
- Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Edwards, C. (2010, marzo 17). Adriaan Adriaanszoon, la ciencia y el arte. El mercurio. Recuperado el 12 de enero de 2015, de <http://buscador.emol.com/noticias/Adriaan+Adriaanszoon>
- (‘Escopofilia’,s/f). Recuperado a partir de <http://salud.kioskea.net/faq/21513-escopofilia-definicion#definicion>
- Etimologias.dechile.net. (2015). *MORGUE*. Recuperado 9 Mayo 2015, a partir de <http://etimologias.dechile.net/?morgue>
- Fernández, E. (2001). "Sola una de vuestras hermosas manos" desmembramiento petrarquista y disección anatómica en la venta (Don Quijote, I, 43). *Cervantes: Bulletin Of The Cervantes Society Of America*, 21 (2), 27-50. Recuperado a partir de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=943615>
- Freud, S., López-Ballesteros y de Torres, L., & Ortega y Gasset, J. (1980). *Obras completas de Freud*. México: Iztaccihuatl.
- Gallardo, M. A. (1997). Los olores de la Muerte. Recuperado el 16 de febrero de 2015, de <http://cita.es/textos/muerte.htm>
- García, A. (2003). Ignacio Pusalgas, un médico Romántico del siglo XIX. *Asclepio. Rev De Hª De La Medicina Y De La Ciencia*, 55 (2), 201-230. doi: 10.3989/asclepio.2003.v55.i2.110

- García, A. (2012). *Camper, Peter (1722-1789)*. Recuperado el 27 de enero de 2015, de <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=camper-peter>
- García, C. (2014). *Hybris del arte contemporáneo*. Sevilla: Punto Rojo Libros.
- García, F. (2003). Posibilidades creativas de la imagen. Inteligencia y creatividad. *Icono14*, 1 (2), 153. doi:10.7195/ri14.v1i2.459
- (2005). Una aproximación a la historia de la retórica. *Icono14*, 3 (1), 3-28. doi:10.7195/ri14.v3i1.426
- Gil, A. (2008). El Asco desde la mirada Psicosocial: Emociones y Control Social. *El Alma Pública. Revista Desdisciplinada De Psicología Social*, 1 (1), 73-87. Recuperado a partir de http://www.academia.edu/307661/El_Asko_desde_la_mirada_Psicosocial_Emociones_y_Control_Social
- Gómez y Alamá, J. (1872). *ARTE DE DISECAR O DE HACER LAS PREPARACIONES ANATÓMICAS DEL CUERPO HUMANO* (2nd ed.). Valencia: Imprenta de José Domenech.
- Gómez, D. (2009). El origen de las rosas según la mitología clásica. *Sobre Leyendas*. Recuperado a partir de <http://sobreleyendas.com/2009/04/18/el-origen-de-las-rosas-segun-la-mitologia-clasica/>
- González, F. (1990). *Notas de un anatomista*, México: Fondo de Cultura Económica.
- González, F. (2013). De decapitaciones, descuartizamientos y otros inconvenientes. *Letras Libres*, 178, 36-39. Recuperado el 24 de enero de 2015, de <http://www.letraslibres.com/print/106451>
- Gutiérrez, F. R. (13, julio, 2013). Lecciones anatómicas (y otras) [Mensaje de Blog]. Recuperado el 10 de enero de 2015, de <http://www.regimen-sanitas.com/2013/07/lecciones.anatomicas-y-otras.html>
- Gutiérrez, R. (2008). Emergencias, Criminalística y Criminología. *Criminalística*. Recuperado a partir de <http://criminalistica.fullblog.com.ar/fenomenos-cadavericos-751221976564.html>

- Guzmán, C. (2011). *Líquidos para embalsamar. theembalmingkid*. Recuperado 21 de Abril de 2015, a partir de <https://theembalmingkid.wordpress.com/2011/03/25/capitulo-30-liquidos-para-embalsamar/>
- Hades.(s/f). *Wikipedia*. Recuperado el 3 de Mayo de 2015, de <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Hades&oldid=82097091>.
- Hernández-Navarro, M. (2006). *La so (m)bra de lo real*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Hernando, S. (2012). Gadafi, un cadáver exquisito para la pintura. El País. Recuperado a partir de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/12/actualidad/1350065302_506054.html
- Herrera, J. (2008). *Porque el cuerpo humano se infla después de que se descompone?* Recuperado el 1 de julio de 2011, de <https://lookformedical.com/search.php?lang=2&q=cadaverina&src=faq&from=8>
- Kats, L. (2010). *Los Fantasmas de Ñancahuazú (1 º): Che Guevara muerto*. Recuperado el 31 de diciembre de 2015, de <http://grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43:catensayos&id=244:artdossiere>
- Kis, D. (2013). *Lección de anatomía*. Barcelona: Acantilado.
- Kolnai, A. (1929). "El asco". *Revista De Occidente*, 26 (78), 161-201, 294-347.
- Lacan, J. (1988). *La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Larrañaga, J. (1997). «La imagen sobre el cuerpo». *Arte, Individuo Y Sociedad*, (9), 191-202. Recuperado a partir de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9797110191A>
- Lizarazo, Arias, D. (2004). *Iconos, figuraciones, sueños*. México: Siglo XXI Editores.
- López, O. (2005). El crimen del arte. *Co-Herencia*, 2 (2), 91-111. Recuperado a partir de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77420205>

- Macho, M. (2014). *Petrus Camper y la teoría del ángulo facial*. Recuperado el 27 de enero de 2015, de <https://ztfnews.wordpress.com/2014/04/07/20473/>
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Siglo veintiuno.
- Mandressi, R. (2008). Técnicas de disección y tácticas demostrativas: instrumentos, procedimientos y orden del pensamiento en la cultura anatómica de la primera modernidad. *Historia Y Grafía*, (30), 167-189. Recuperado a partir de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922939008>
- Margarit, L. (2003). El cuerpo en Samuel Beckett. Con-versiones, 71-86. Recuperado el 23 de julio de 2014, de <http://www.con-versiones.com.ar/textos/nota0296.doc>
- (2012). El Cuerpo o el cadáver y su representación. Escritores del mundo. Recuperado el 23 de julio de 2012, de <http://www.escritoresdelmundo.com/2012/07/el-cuerpo-o-elcadaver-y-su.html>
- Martínez, S. (2011). *La piel como superficie simbólica: Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Melman, C. (2003). Por fin un goce nuevo: la necroscopia. *Desde El Jardín De Freud Revista De Psicoanálisis*, (3). doi:10.15446/djf
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Miller, I. (1998). *Anatomía del asco*. Madrid: Grupo Santillana.
- Montemayor, B. (2011). La Anatomía Humana, entre la ciencia y el arte. La colección de Cera Anatómica del Museo de Anatomía. *Revista Digital Universitaria*, 12 (4). Recuperado a partir de <http://www.revista.unam.mx/vol.12/num4/art45/>
- Montero, P. (2007). Destrucciones corporales. *Bellas Artes. Revista De Artes Plásticas, Estética, Diseño E Imagen*, (5), 173-190. Recuperado a partir de

<http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20BELLAS%20ARTES/5%20-%202007/07%20Montero.pdf>

Montilla, J. (2012). Ilustraciones médicas de la locura femenina del siglo XIX. *Catálogo Encuentro: Artes Por La Integración*, 87-134. Recuperado a partir de http://www.juliamontilla.com/textos/Catalogo_encuentro_Juli_a_03.pdf

Morgue. (2015). *CNRTL*. Recuperado a partir de <http://www.cnrtl.fr/etymologie/morgue>

Morgue. (2015). *Online Etymology Dictionary*. Recuperado a partir de <http://www.etymonline.com/index.php?term=morgue>

Nussbaum, M. (2006). *El ocultamiento de lo humano: repugnancia, vergüenza y ley*. Buenos Aires: Katz.

Papavero, N., y Llorenze, J. (2004). *Historia de la biología comparada, desde el Génesis hasta el Siglo de las Luces*. México: Universidad Autónoma de México.

Parga, M. (2014). Anatomía, autopsia y estética del cadáver en el arte. *Mito Revista Cultural*, marzo. Recuperado el 8 de octubre de 2014, de <http://revistamito.com/anatomia-autopsia-y-estetica-del-cadaver-en-el-arte/>

Preciado S., B. (2000). Cadáveres y cementerios en la iconografía tántrica. *Estudios De Asia Y África*, vol. XXXV (2), 191-219. Recuperado a partir de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58635201>

Rodríguez, J. (2015). Sobre las granadas y las Vírgenes de la Granada. *Revista De FOLKLORE [Edición Digital]*, (396), 16-18. Recuperado a partir de <http://www.funjdiaz.net/folklore/>

Romo, M. (2005). *La estética nazi y los cuerpos del horror*. *Solromo.com*. Recuperado 1 de Diciembre 2014, a partir de <http://www.solromo.com/articulos/otros/18-la-estetica-nazi-y-los-cuerpos-del-horror>

Rosler, R. y Young, P. (2011). La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp: el comienzo de una utopía médica. *Revista médica*, 139, 535-541. <http://dx.doi.org/10.4067/S0034-98872011000400018>

- Salabert, P. (2009). El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida: marcel-Lí Antúnez; Cara contracara, Murcia, cendeac, 15-701.
- Schnaith, N. (2011). *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: La Oficina.
- Soca, R. (2015). *Morgue / Castellano - La Página del Idioma Español = El Castellano - Etimología - Lengua española. Elcastellano.org*. Recuperado 9 de Mayo 2015, a partir de <http://www.elcastellano.org/palabra/morgue>
- Sontag, S. (2006). Sobre la fotografía. México, D.F.: Santillana.
- Stewart, P. 1760a *Petrus Camper facial angle eugenics - Stock Image C008/9485 - Science Photo Library. Sciencephoto.com*. Recuperado el 6 de Octubre de 2014, a partir de <http://www.sciencephoto.com/media/152171/view>
- Süskind, P. (1985). El perfume (2ª ed.). Barcelona: Seix Barral.
- Torras, M. (2012). El cuerpo ausente. Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente. *ESTUDIOS*, (27), 107-118. Recuperado a partir de <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/3153/2999>
- Valéry, P. (2012). *Degas danza dibujo*. Barcelona: Nortedur.
- Vargas A., E. (1999). *Medicina Legal* (2nd ed., pp. 106-112). México: Trillas.
- Verena, N. (2006). Damien Hirst: el artista preparador. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*, 18-19, 447-468. <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.18-19.2005>
- Violencia e imagen. Entrevista con Alfredo Jaar. (2006). *Revista De Occidente*, 297 (Febrero), 136-160. Recuperado a partir de https://www.academia.edu/4771620/Alfredo_Jaar_Violencia_e_imagen._Entrevista._Por_Rub%C3%A9n_Gallo
- Wilde, O., Sallés, F., & Oriol, C. (1978). *El retrato de Dorian Gray*. Barcelona: Bruguera.

Witkin, J. (1988). *Joel-Peter Witkin: Centro de Arte Reina Sofía, Abril-Junio de 1988*. [Madrid]: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Babbilonia (2009). Pandemias y enfermedades (16/06/2009). De <http://arkeologia.blogspot.com/2009/06/la-lepra-en-la-edad-media-muerte-y.html>
- Báez R., L. (2010). Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs-Hombach. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (97). Recuperado a partir de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36919259007>
- Baños, J. (2008). Muertes Dudosas y enfermedades epifánicas de las vanguardias. *Figuraciones, Teoría Y Crítica De Artes*, (4). Recuperado a partir de <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id...>
- Beckett, S., Duthuit, G., Sola, J., & Beckett, S. (2013). *Proust*. Barcelona: Tusquets.
- Beuchot, M., Lizarazo, D., Mier, R., Pereda, C. (2007). *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*. México: Siglo XXI.
- Blasco, S. (2013). *Investigación artística y universidad*. [Madrid]: Ediciones Asimétricas.
- Blázquez, J. (1977). *Imagen y Mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*. Madrid: Cristiandad.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista De Ciencias De La Danza*, (13). Recuperado a partir de <http://www.gridspinoza.net/node/984>

- Bourke, J. (2005). Escatología y civilización. Barcelona: Círculo Latino.
- Brea, J. (2007). Cambio de régimen escópico, del inconsciente óptico a la e-image. Estudios Visuales: Ensayo, Teoría Y Crítica De La Cultura Visual Y El Arte Contemporáneo, (4). Recuperado a partir de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3015887>
- Brea, J. (2015). José Luis Brea, El inconsciente óptico y el segundo obturador. Aleph-arts.org. Recuperado el 8 de Enero 2015, a partir de <http://aleph-arts.org/pens/index.htm>
- Breeur, R. (2010). El cuerpo de un hijo de la muerte. Investigaciones Fenomenológicas, Monográfico (2), 15-36. Recuperado a partir de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4846477>
- Calle, A. (2001). "El arte y su función comunicativa: Una propuesta de interpretación". Revista De Ciencias Humanas, 8 (30). Recuperado a partir de <http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev30/cal le.htm>
- Carrasco, M. (1998). Conservacion cadavérica destinada a la docencia universitaria (1st ed., p. 3). Martin H. Carrasco Pacheco. Recuperado a partir de <http://www.um.edu.ar/catedras/claroline/backends/download.php?url=L2ltYWdlcy8xOTk4LV9fVV9NWkFfLV9Db25zZXJ2YWpzb2V9QcmVwYXJhZG9zX0FuYXTzbWlj3MucGRm&cidReset=true&cidReq=M1>
- Carrere, A., & Saborit, J. (2000). Retórica de la pintura. [Madrid]: Cátedra.
- Carrillo, C. (1998). Cuando la naturaleza imita el arte. Ciencias 51, Julio-Septiembre, 36-37. Recuperado a partir de <http://www.revistacienciasunam.com/es/108-revistas/revista-ciencias-51/897-cuando-la-naturaleza-imita-al-arte.html>
- Carrillo, P. (2015). La Investigación Basada en la Práctica de las Artes y los Medios Audiovisuales. Revista Mexicana De Investigación Educativa, 20(64). Recuperado a partir de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14032722011>

- Casas, H. (2012). Belleza de la crueldad. *Dialéctica* 5, 13-19. Recuperado a partir de <http://issuu.com/elibertadores/docs/dialectica5/18>
- Castro, A. (2012). Sombra y subcultura: Propuesta metodológica de análisis. Lo anormal ligado a la producción artística (Master). Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, Es.
- 2ª Conferencia sobre Investigación basada en las Artes e Investigación Artística. (2014). Recuperado el 6 de Septiembre de 2014, a partir de <http://art2investigacion.weebly.com/>
- Cortés, J. (1996). El cuerpo mutilado [la angustia de muerte en el arte]. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Cruz Sánchez, P., & Hernández-Navarro, M. (2004). Cartografías del cuerpo. Murcia: Cendeac.
- Chacón, P., Sánchez, J., & Belda, N. (2011). La Lógica poética. Una fenomenología del pensamiento artístico. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 23 (1). Recuperado a partir de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS1111120009A>
- Charcot, J., Richer, P., & Cagigas, A. (2002). Los deformes y los enfermos en el arte. Jaén: Del Lunar.
- De Miguel Álvarez, L. (2013). La investigación artística a través de la investigación basada en las artes: narrando una historia, compartiendo experiencias. *Revista Sonda: Investigación Y Docencia En Las Artes Y Letras*, (2). Recuperado a partir de http://issuu.com/revistasonda/docs/de_miguel_laura_la_investigacion_ar_0fae110e20830f/1
- Del Val, J. (2006). Cuerpos frontera. Imperios y resistencias en el posmodernismo. *Artnodes*, (6). Recuperado a partir de <http://www.uoc.edu/artnodes/6/dt/esp/val.html>
- Déotte, J., & Salas Aguayo, F. (2012). ¿Qué es un aparato estético?. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Derrida, J. (1997). Mal de archivo. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2004). Imágenes pese a todo. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2009). Ser Cráneo. Valladolid: Cuatro.

Didi-Huberman, G., & Balzac, H. (2007). La pintura encarnada. Valencia: Pre-Textos.

El olor de la muerte. (2011). Netomancia. Recuperado a partir de <http://netomancia.blogspot.mx/2011/03/el-olor-de-la-muerte.html>

Fédida, P., & Keizman, B. (2006). Por dónde empieza el cuerpo humano?. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

Ferrara, D. (2008). El cuerpo humano entre el arte y los medios de masas en el tránsito del siglo XX al XXI (Doctorado). Universidad Complutense de Madrid.

Foster, H., & Brotons Muñoz, A. (2001). El retorno de lo real. Madrid: Akal Ediciones.

Foucault, M. (1963). El nacimiento de la clínica, Francia: Siglo XXI.

Francastel, P. (1988). La realidad figurativa I, Barcelona: Paidós

Francés, T. (2012). El cuerpo ausente. Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente. ESTUDIOS [Digital], (27), 107-118. Recuperado a partir de <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/3153>

Freud, S. (1919). CIX. Lo Siniestro (1st ed., pp. 1-14). René Contreras. Recuperado a partir de <http://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>

Freud, S. (1930). El malestar en la cultura (1st ed.). LIBROdot.com. Recuperado a partir de <http://www.iade.org.ar/modules/descargas/visit.php?cid=7&lid=145>

García, F. (2003). Homo Iconicus. Icono14, 1 (1). doi:10.7195/ri14.v1i1.460

García Barreno, P. (2000). La medicina Medieval (1100 - 1500). En Ciencia y cultura en la edad media (pp. 380-385). Las Palmas de Gran Canaria. Recuperado a partir de

<http://www.pedrogarciabarreno.es/4.%20Escritos%20varios/Ensayos/Medicina%20Medieval.pdf>

- García, L. (2010). Estrategias de representación del genocidio ruandés: Alfredo Jaar y la mirada insuficiente (Doctorado). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, Es.
- Gómez, S. (2005). Modelos y representaciones visuales en la ciencia. *Escritura E Imagen*, 1, 83-116. Recuperado a partir de <http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0505110083A>
- González C., F. (2003). Una historia del cuerpo | Letras Libres. *Letraslibres.com*. Recuperado 7 de Mayo 2014, a partir de <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/una-historia-del-cuerpo>
- Griñó, A. (2013). La piel como soporte estético del cuerpo (Doctorado). Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, Es.
- Hernández, D. (2008). La crueldad de lo real. *Millars: Espai I Història*, 31. Recuperado a partir de <http://www.raco.cat/index.php/Millars/article/view/169295/221590>
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, (26). Recuperado a partir de <http://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>
- Herrera, A. (2011). Metáforas Socioculturales en el arte de lo corpóreo: Cuerpo-arte-violencia (Doctorado). Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, D. F, Mx.
- Herrero C., L. (2008). El boceto: transgrediendo la intimidad de cuadernos de notas y diarios. *Lecture*, <http://hdl.handle.net/10915/38968>
- Ivelic, R. (1996). Semiótica y Estética. Estructuras Semióticas del Arte. *Revista Chilena De Semiótica*, (1). Recuperado a partir de <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/biblioteca/docs/semiotica/semiotica1.pdf>

- Juárez, M. (2011). Cadáver Suprasensible. *IMAGINARIO VISUAL*, 1 (1), 21-24. Recuperado a partir de <http://eprints.uanl.mx/id/eprint/2489>
- Jutta, R. (1997). El ojo analítico. El ojo estético. *Ciencias*, (48), 4-9. Recuperado a partir de <http://132.247.146.34/index.php/cns/article/view/11587>
- Keska, M. (2009). Las interacciones entre cine y arte contemporáneo. La pintura de Francis Bacon en el cine. En *El arte del siglo xx* (pp. 415-424). Zaragoza: Instituto "Fernando El Católico": Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte. Recuperado a partir de <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/23/26keska.pdf>
- Kristeva, J. (1989). Poderes de la perversión. [México, D.F.]: Siglo Veintiuno Editores.
- Kristeva, J. (1990). El cristo muerto de Holbein. En M. Feher, R. Nad-daff & N. Tazi, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (Vol.1) (1st ed., pp. 146-177). Madrid: Taurus. Recuperado a partir de <http://es.scribd.com/doc/104539639/El-Cristo-Muerto-de-Holbein-de-Julia-Kristeva#scribd>
- Larrea, C. (2010). La colonización olfativa de la medicina. *Cuerpos y espacios urbanos. CALLE14*, 4 (5). Recuperado a partir de <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1201/1588>
- López Betancur, O. (2005). El crimen del arte. *Co-Herencia*, 2 (2), 91-111. Recuperado a partir de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77420205>
- Madroñero, M. (2010). Poética del dibujo. Alteridad, re-presentación e invisibilidad. *Calle 14*, 4 (5). Recuperado a partir de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3735340>
- Marín, Ricardo. (2005). La Investigación Educativa Basada en Las Artes Visuales o Arte Investigación Educativa. En Ricardo Marín Viadel (ed.) *Investigación en Educación Artística*. Universidad de Granada, Granada, 223-274.
- Martínez, O. (2006). Investigar, crear, experimentar el mundo Reflexiones sobre la investigación en las artes plásticas. *El Artista*,

(3). Recuperado a partir de
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400305>

Marzal Felici, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía*. Madrid: Cátedra.

Medina, C. (2011). Espectralidad materialista. "Lo que queda" en las calles de México: fenomenología de lo muerto en el arte de Teresa Margolles. *OTRA PARTE*, (24). Recuperado a partir de <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-24-primavera-2011/espectralidad-materialista>

Mesías, J. (2008). El murmullo de la circulación de la sangre. La fotografía como medio narrativo en Educación Artística. *Arte, Individuo Y Sociedad*, (20). Recuperado a partir de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2578879>

Morales J., E. (1997). La emoción en el arte en la sociedad post-imagen. *Arte, Individuo Y Sociedad*, (9). Recuperado a partir de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9797110185A>

Nancy, J., & Bulnes, P. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

Navarro, A., Sala, A., & Pedraza, P. (2006). *Europa imaginaria*. Madrid: Valdemar.

Nichols, B., Cerdán, J., & Iriarte, E. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Pera, C. (2006). *Pensar desde el cuerpo*. Madrid: Triacastela.

Pérez-Rincón, H. (1992). *Imágenes del cuerpo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Perniola, M. (2004). Idiocia y esplendor del arte moderno 2. La fundación cultural, 18. Recuperado el 17 de enero de 2015, de <http://www.marioperniola.it/site/dettagliotext.asp?idtexts=158>

Piccini, R. (2012). Investigación Basada en las Artes. Recuperado a partir de http://www.researchgate.net/profile/Rossana_Piccini

Ramírez, J. (2003). *Corpus solus*. Madrid: Ediciones Siruela.

Ramírez, J., Carrillo, J., & Bravo, L. (2004). *Tendencias del arte, arte de tendencias*. Madrid: Cátedra.

- Rivero, L. (2013). *Humanos y Humanoides. Autorrepresentación, identidad y deformación de la figura humana en el arte contemporáneo* (Doctorado). Universidad de Granada.
- Rodríguez G., F. (2010). Francis Bacon. Notas sobre la carnalidad. *Investigaciones Fenomenológicas, Monográfico* (2), 399-410. Recuperado a partir de <http://bddoc.csic.es:8080/detalles.html?id=700535&bd=ISOCFL&tabla=docu>
- Rosenkranz, K., & Salmerón, M. (1992). *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero.
- Salabert, P. (2004). *La Redención de la carne*. Murcia: Cendeac.
- Salabert, P. (2008). "Cuerpos. Atracción estética o rechazo an-estético".
- San Martín, J. (2010). El contenido del cuerpo. *Investigaciones Fenomenológicas, Monográfico* (2), 169-188. Recuperado a partir de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4846484>
- Sanz, E. (2009). El olor de la muerte. <http://www.muyinteresante.es>. Recuperado el 16 de Febrero 2015, a partir de <http://www.muyinteresante.es/ciencia/articulo/el-olor-de-la-muerte>
- Segura, J. (2010). Teresa Margolles: Necropolíticas de la visión. *Contranarrativas*, (1). Recuperado a partir de <http://hdl.handle.net/10201/17332>
- Topolansky, R. (2009). El arte y la medicina. Sindicato Médico del Uruguay. Recuperado el 17 de Marzo 2011, a partir de <http://www.smu.org.uy/publicaciones/libros/textocompleto/arte-y-medicina/arte-y-medicina3.pdf>
- Van Brakel, M. (2014). ¿Qué olor tuvo la muerte de JFK, Lady Di o Whitney Houston? | John F. Kennedy, princesa Diana. *infobae*. Recuperado el 16 de Febrero 2015, a partir de <http://www.infobae.com/2014/12/25/1617273-que-olor-tuvo-la-muerte-jfk-lady-di-o-whitney-houston>
- Vásquez, A. (2006). Francis Bacon; la deriva del yo y el desgarró de la carne. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 18, 151-164. Recuperado a partir de

<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0606110151A/5800>

Vilela, E. (2009). Bajo los vestigios de un cuerpo: cultura, discurso y acontecimiento. *CALLE 14*, 3 (3). Recuperado a partir de <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1212/1610>

Virilio, P., & Baj, E. (2010). Discurso sobre el horror en el arte. Madrid: Casimiro.

Wajcman, G. (2008). Arte y psicoanálisis. Córdoba: Editorial Brujas.

Zunzunegui Díez, S. (1989). Pensar la imagen. Madrid: Catedra.

ÍNDICE DE IMÁGENES

| | | |
|--|--|---------|
| Fig.1 | Figuración Ilusionista (Diagrama). Diseño propio. | 41 |
| Fig.2 | Cuerpo de una Cortesana en 9 etapas de Descomposición, <i>Kobayashi Eitaku</i> (1870) Londres: The British Museum. | 53 |
| Fig.3 | Icono del Frontispicio de <i>Duraematrix</i> , <i>Frederick Ruysch</i> | 118 |
| Fig.4 | Instancias del Cadáver (Diagrama) Diseño propio. | 132 |
| Fig.5 | Esquema sobre el Diseño de Cuerpo. Diseño propio. | 134 |
| Fig.6 | Dinámica de la Mirada (Diagrama) Diseño propio. | 138 |
| Fig.7 | Feast of fools, <i>J. P. Witkin</i> (1990) San Francisco: Fraenkel Gallery. | 145 |
| Fig.8 | Icono (Diagrama) Diseño propio. | 147 |
| ACALLAMIENTO. <i>Martha Pacheco</i> (2009). S/T. Guadalajara: Museo Claudio Jiménez Vizcarra. | | |
| Fig.9 | | 151 |
| Fig.9.1 | | 152 |
| Fig.10 | With dead head. <i>Damien Hirst</i> (1991) National Galleries of Scotland. | 156 |
| LA LECCIÓN DE ANATOMÍA DEL DR. NICOLAES TULP, <i>Rembrandt</i> (1632) La Haya: Mauritshuis/ EXHIBICIÓN DEL CADÁVER DE ERNESTO CHE GUEVARA, <i>Freddy Alborta</i> (1967) Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes [1987] | | |
| Fig.11 | | 167 |
| Fig.11.1 | | 168 |
| Fig.11.2 | | 169 |
| Fig.11.3 | | 170 |
| Fig.11.4 | | 171 |
| Fig.12 | I Not, <i>Samuel Beckett</i> (1973) [Video] | 175 |
| LA LECCIÓN DE ANATOMÍA DEL DOCTOR PETRUS CAMPER, <i>Tibout Regters</i> (1758). Ámsterdam: Museo de Ámsterdam. | | |
| Fig.13 | | 186 |
| Fig.13.1 | | 187 |
| Fig.13.2 (Detalle) | | 188 |
| LAS CABEZAS DE AJUSTICIADOS, <i>T. Gericault</i> (1818/1819). Estocolmo: Museo Nacional de Estocolmo. | | |
| Fig.14 | | 196 |
| Fig.14.1 | | 197 |
| DIBUJOS. PRÁCTICAS IN SITU (2012) | | |
| Fig.15-31 | | 206-236 |

| | | |
|---------------|---|------------|
| Fig.16 | Sobre la Representación entre lo Pintado y lo Dibujado (Diagrama) Diseño propio. | 245 |
| Fig.17 | Sobre la Representación entre lo Pintado y lo Dibujado (Continuación) | 246 |

